الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حمه لخضر بالوادي

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

البنية الإيقاعية في قصيدة ثورة الشرفاء للشاعر مفدي زكرياء

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

من إعداد الطلبة:

- التجاني زين
- مُحَمَّد موساوي
- عبد القادر بلقاسمي

الأستاذ المشرف:

د. مداني علاء

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ–د العيد حنكة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	رئيسا
د– علاء مداني	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	مشرفا
د– عباس بلحاج	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	مناقشا

الموسم الجامعي: 1442-1443 هـ /2021–2022م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حمه لخضر بالوادي

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

البنية الايقاعية في قصيدة ثورة الشرفاء للشاعر مفدي زكرياء

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

من إعداد الطلبة:

- التجاني زين
- مُحَمَّد موساوي
- عبد القادر بلقاسمي

الأستاذ المشرف:

د. مداني علاء

الموسم الجامعي: 1442-1443 هـ /2021–2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

صدق الله العظيم

المجادلة (11)

كلمة للطلبة الباحثين

يقول عماد الدّين الأصفهاني – رحمه الله – :

إنّي رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه ؛ إلا وقال في غده:

لوغُيّر هذا لكان أحسن، ولوزيد هذا لكان يستحسن، ولوقُدّم هذا

لكان أفضل، ولوتُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر ، وهو

دليل على استيلاء النقص على جُملة البشر

إهـداء

أهدي ثمرة عملي هذا إلى أغلى شخصين في الكون أمي نبع الحنان وأبي تاج العزة والوقار وكما أهديه إلى كل إخوتي سندي في الحياة وأخص بالذكر أخي الحكيم " يوسف زين " الذي كان خير معين لي على التفوق والنجاح ، كما لا أنسى أن أهديه إلى كامل أساتذتي وإلى كل من تقاسمت معهم الحياة الجامعية بحلوها ومرها – أصحابي رفقاء دربي– وإلى كل أبناء إخوتي وأخواتي وأخص بالذكر ابن أختي المطيع النجيب الذي ندعو له التوفيق والسداد والنجاح حكيم المستقبل " حاتم عازب عثمان " (التجاني زين)

أهدي عملي هذا إلى من وهبني كل ما يملك حتى أحقق له آماله أبي الغالي على قلبي أطال الله في عمره وإلى التي وهبت فلذة كبدها كل العطاء والحنان وكانت سندي في شدائدي أمي ملاك قلبي كما أهديه إلى أساتذتي الأفاضل الذين كلما تظلمت الطريق أمامي لجأت إليهم فأناروها وإلى كل زملائي الذين كانوا رفقاء الدرب وكانوا خير معين لي على الدراسة والنجاح .

(محمد موساوي)

أهدي ثمرة جهدي إلى والدتي الكريمة – أطال الله في عمرها – وإلى رفيقي الدرب التجاني زين ومحمد موساوي وإلى خطيبتي – حفظها الله – وإلى كل من دعا لي في ظهر الغيب . أسأل الله ان يجمعني بجميع من ذكرت في جنات النعيم جميعا

(عبد القادر بلقاسمي)

شكر وعرفان

قال تعالى: ﴿لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ سورة إبراهيم، الآية: 7 .وقال سيد الخلق صلى الله عليه وسلم ((يا عائشة، أفلا أكون عبدًا شكورًا)) أخرجه مسلم في كتاب صفة القيامة، باب: إكثار الأعمال والاجتهاد في العبادة.

فقبل كل شيء نحمد الله عز وجل ونشكره الذي أنعم علينا بالعلم ووفقنا في إنجاز وإعداد هذا العمل .

نتقدم بكل عبارات الشكر والامتنان إلى أستاذنا الفاضل " علاء مداني " الذي كان لنا نعم الأستاذ والمشرف بتوجيهاته وإرشاداته ونصائحه .

كما نتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي في جامعة الوادي الذين كانوا لنا نعم الأساتذة والآباء طيلة هذه السنة ونخص بذكر الأستاذ الفاضل الذي لاننسى فضله علينا الأستاذ " عباس بلحاج " فله منّا جزيل الشكر والعرفان .

كما نتقدم بالشكر أيضا إلى كل من مد لنا يد العون وساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل

مقـدمــة

بسم الله الرحمن الرحيم ، الحمد لله الذي أنطق لسان الإنسان فأفصح بعجيب البيان ، وأوضح منار البرهان ، نحمده حمدا كثيرا طيبا مباركا ، ونشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له الواحد الأحد الفرد الصمد الذي لم يلد ولم يولد ، ونشهد أن سيدنا ونبينا محمد عبده ورسوله، البشير النذير ، والسراج المنير ، والمبعوث إلى كافة الخلق من غني و فقير، وبعد:

يعد الشعر العربي من أهم كنوز العرب فقد كانت العرب تفتخر بإنشاده وقوله كيف لا يفتخرون به وهو صورة الحياة ، ومرآتها يعبر فيه الشاعر عن أفكاره وعواطفه وما يختلجه في نفسه من أحاسيس ومشاعر اتجاه هذه الحياة في مجالاتها المختلفة ، ليس هذا فحسب بل هو موروث غني بالوقائع والأحداث والقصص الثراثية التي تخلِّدها كلمات الشاعر داخل أبياته فتنقلها من جيل إلى جيل على مر العصور .

وما يميز شعرنا العربي أنَّه شعر له بنية إيقاع موسيقي . هذه الأخيرة هي سر من أسراره وجوهر كتابته و وسيلته للتأثير والإقناع فلا يمكن تصوره من دونها لأنها عنصر جوهري يمثل المسبب الرئيس و المسؤول الأول عن أحاسيس الطرب التي تحدث لدى المتلقي أثناء قراءته للشعر الجيد بصورة جيِّدة .

ولعل الشعر الثوري أهم الألوان الشعرية في العصر الحديث التي يتجسد فيها الإيقاع الموسيقي بصورة جميلة مؤثرة لاحتوائه على ألفاظ وأصوات و صور بديعية و وزن وقافية – وغيرها من مكونات الإيقاع ...– تتميَّز بموسيقى مؤثِّرة ذات وقع على النفوس .

ومن هنا جاء عنوان مذكرتنا الموسوم ب: " البنية الإيقاعية في قصيدة ثورة الشرفاء للشاعر مفدي زكريا"

وقد اخترنا هذا العنوان لجملة من الدوافع أهمها ميولنا إلى علم العروض وتمكُّننا منه خاصة وأن هذا العلم قريب من المنطق الرياضي الذي يوافق تفكيرنا هذا من جهة ومن جهة أخرى قيمة هذا الموضوع في الأبحاث الأدبية فهو موضوع أخذ حيزا كبيرا من الاهتمام عند

النقاد والدارسين ولكن مع هذا لم يحظ بدراسات شاملة وافية تحيط بالجانب التطبيقي فيه لذلك أردنا البحث و التعمق فيه للوصول إلى دراسة أكثر وضوحا في هذا الجانب

ولكل عنوان بحث إشكالية رئيسة وإشكالية بحثنا هي :

ما مظاهر تجسد البنية الإيقاعية في قصيدة ثورة الشرفاء للشاعر مفدي زكريا ؟ وهي إشكالية تطرح جملة من التساؤلات منها :

ما مفهوم الإيقاع قديما وحديثا ؟ وما الفرق بينه وبين الوزن ؟ وما العناصر المكونة له على مستواه الداخلي والخارجي ؟ وهل كان لهذه العناصر حضور قوي في القصيدة ؟ ما وزن وقافية القصيدة وما دلالة اختيارهما ؟ هل استطاع الشاعر في قصيدته الموازنة بين الإيقاعين ؟

وقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات عند إنجاز هذه البحث منها :

- تقييد العمل بعدد قليل من الصفحات
- عدم وضوح الجانب التطبيقي في الدراسات السابقة
- ظروف الصعبة التي مر بها الأستاذ المشرف مما صعَّب من إمكانية التواصل في مرات عدة

وعن المنهج المتبع في درستنا فقد استعنّا بالمنهجين : المنهج الوصفي التحليلي و المنهج الإحصائي اللذين فرضهما طبيعة الموضوع

وأما عن الخطة المتبعة فقد اعتمدنا خطة مكوَّنة من مقدمة ، ومدخل يمثل مفاهيم متعلقة بالموضوع ، وفصلين : فصل أول يحتوي على عناصر الإيقاع الداخلي ومدى حضورها داخل القصيدة ، و فصل ثان يحتوي على عناصر الإيقاع الخارجي ومدى حضورها داخل القصيدة ، ثم خاتمة تحتوي على أهم النتائج المتوصّل إليها تليها قائمة الملاحق ، والجداول ، والمصادر والمراجع ، والفهرس (قائمة المحتويات) .

وقد استعَنّا بمجموعة من المصادر و المراجع لإنجاز هذه المذكرة تظهر في مرتبة ترتيبا أبجديا في قائمة المصادر والمراجع .

وفي الأخير نقول ما هذا إلا جهد بشر فإن أصبنا فالله الحمد والمنة وإن أخطأنا أو قصّرنا فحسبونا أنَّا حاولنا والحمد لله رب العالمين .

الوادي في : 2022/05/30

مدخـــــل

اولا: مفهوم البنية (لغة / اصطلاحا)

ثانيا: مفهوم الإيقاع (لغة / اصطلاحا)

ثالثا: البنية الإيقاعية عند الغرب والعرب

رابعا: الفـــرق بيــن الإيقاع والـــوزن

اولا: مفهوم البينية :

أ. لغة : البنية جمعها بُنى وهي الهيئة التي بُني عليها الشي ء مثل المشية والركبة [1]

ب. اصطلاحا : البنية هي الكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما ،أي هي مجموعة من العناصر المتماثلة فيما بينها ، بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى ، فهي حدث في نسق من العلاقات له نظامه ،وقد رأى قدامة بن جعفر أن البنية هي أساس بناء الشعر أي هي الطريقة التي تترتب وتنتظم بها وحدات وأجزاء مجموعة ما فلكل عنصر في هذه المجموعة علاقة بباقي العناصر الأخرى [2].

ثانيا: مفهوم الإيقاع :

أ. لغة : الإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء ، وهو أن يوقع الألحان ويبينها ، وسمى الخليل بن أحمد رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع [3]

ب. اصطلاحا : لقد ربط السجلماسي الإيقاع بالوزن في تعريفه للشعر يقول : الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة ومعنى كونها موزونة أي أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية ويكون عدد زمان أحدهما مساوٍ لعدد زمان الآخر[4]. أو إنَّه انتظام موسيقي جميل ، ووحدة صوتية تؤلِّف نسيجا مبدعا يَهَبُهُ الشاعر المِفَنُّ ، ليبعث فينا تجاوبا متماوِجا وهو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته في صيغة فذَّة

---

[1] ينظر ابن منظور ، لسان العرب ،حرف الباء ،مادة بنى ،دط ، دار المعارف للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، دت ، ص 365

[2] ياسمينة لعور، البنية الإيقاعية في ديوان ابن الأبار "مذكرة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي " ، جامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي ، 2015/2014، ص 7/6

[3] ابن منظور ، المرجع السابق ، ص 4897

[4] أبو محمد القاسم السجلماسي ،المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ط1، مكتبة المعارف ، الرباط – المغرب ، 1980 ، ص 407

تضعك أمام الإحساس في تشعُّب موجاته الصوتية في شعب النفس وهو حركة شعرية تمتد بامتداد الخيال والعاطفة فتعلو وتنخفض وتعنف وتلين وتشتدُّ وترِق ...[1]

وقد وضع سيد البحراوي تعريفا له في كتابه العروض وإيقاع الشعر العربي يقول : الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ... ، ولذلك اعتاد دارسو الإيقاع المحدثون أن يستخلصوا من العوامل الصوتية ثلاث صفات اعتبروها عناصر للإيقاع الشعري وهذه العناصر هي المدى الزمني والنبر والتنغيم ، فالمدى الزمني والنبر مرتبطان بعلو الصوت ويرتبط بهما الجهر والهمس وقوة الإسماع وضعفه وأما التنغيم فهو نتاج توالي نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها .[2]

والإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت الشعري أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة [3]، فالعروضيون جعلوا المتحركات والسواكن عناصر للوزن ثم افترضوا وحدات أكبر هي الأسباب والأوتاد والفواصل ثم التفعيلة ثم الأسطر ثم الأبيات [4] ، وهذه الأبعاد الوزنية في العروض كلها تمثل مقاييس تستنبط بها القيم الإيقاعية في الشعر العربي [5]. فأساس الإيقاع في الشكل التقليدي (الشعر العمودي) هو مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت أي أن القصيدة تتألف من أبيات يحتوي كل بيت منها على مجموعة من المقاطع هي نفس مقاطع الأبيات الأخرى عددا وترتيبا فإذا كان البيت الأول من القصيدة

[1] عبد الرحمان آلوجي ، الإيقاع في الشعر العربي ، ط1 ، دار الحصاد ، دمشق – سوريا ، 1989 ، ص 79

[2] ينظر : سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، دط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة – مصر ، 1993 ، ص 112/111

[3] عبد الفتاح صالح ، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث ، دط ، مكتبة المنار ، الأردن ،1985 ، ص 47

[4] علي يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، دط ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة – مصر ، ص 24

[5] عبد الرحمان آلوجي ، المرجع السابق ، ص 66

يتألف من ثلاثين حرفا متحركا وساكنا مرتبة بنسبة متحركين فساكن فيجب أن تكون كل أبيات القصيدة بهذا العدد وهذا الترتيب لتضمن فيها وحدة الإيقاع في البيت[1] .

وبصورة عامة فالمقصود بالإيقاع هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام ، أو الحركة والسكون ، أو القوة والضعف ، أو الضغط و اللين ، أو القصر والطول ، أو الإسراع والإبطاء ، أو التواتر والاسترخاء ... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء والأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني .[2]

ومن خلال التعاريف السابقة يمكننا القول بأنّ الإيقاع في الشعر هو النغمة الصوتية الناتجة عن عدة ظواهر صوتية كتكرار الأصوات ونوعها وطريقة إخراجها من جهة و ترتيب وتنظيم الحركات والسكنات داخل تفعيلة معينة من التفعيلات العروضية من جهة أخرى مما يجعل هذا الأخير (الإيقاع) يختلف في نغماته ، وترددات ، وموجاته ، وصعوده ، ونزوله في الصوت من بحر إلى آخر.

ثالثا: البنية الإيقاعية عند الغرب والعرب

أ. البنية الإيقاعية عند الغرب

إنّ مختلف الدراسات التي تناولت مفهوم الإيقاع (Rythme) تشير إلى أنه نشأ في بيئة غربية محضة انطلاقا من مصطلحه الذي يدل على كلمة (Rhuthmes) بمعنى التدفق والجريان ، وبرغم من تعدد معانيها إلا أنها تتضمن دائما فكرة الحركة ، وتتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (Mesure) الزمن المعبر عن المسافة الموسيقية[3]، وهذا المعنى الأصلي للكلمة (التدفق والجريان) يشير إليه بنفنيست أيضا فهو يرى أنّ معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج– وهو ما كان يعرف منذ أكثر من

[1] مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، دط ، مطبعة النعمان، بغداد ، 1970، ص 4

[2] مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، دط ، مكتبة لبنان ، بيروت – لبنان ، 1974 ، ص 481

[3] مسعود وقاد ، **البنية الإيقاعية في شعر فدوى الطوقان** ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، 2015 ، ص 10

قرن في بدايات النحو المقارن– ومازلنا نكرره لأن الإنسان يتعلم مبادئ الأشياء من الطبيعة ،وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع وهذا الاكتشاف مثبت في المصطلح ذاته [1]

وأما المفهوم العام للبنية الإيقاعية فنجد أن " كولردج " قد أرجعه في تعريفه إلى عاملين أولهما التوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي ، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولّد الدهشة لدى القارئ [2]، وهذا المفهوم يوافق إلى حد كبير مفهوم " ريتشاردز" للإيقاع فهو ينشأ في نظره عن عاملي التكرار ، والتوقع سواء أكان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل ، أو لا يحدث ، وعادة ما يكون التوقع لا شعوريا فتتتابع المقاطع على نحو خاص يهيِّئ الذّهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره[3]. وإذا نظرنا إلى " سوسير" فإنّه يرى أن الإيقاع لا يتولد عن الصوت الواحد ، أو العنصر الشكلي المفرد بل يتولد عن نسيج متآلف من العناصر الأخرى يقول : إنّه تنظيم متوالٍ لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي.[4]

وقد اتسع مفهوم الإيقاع من الشكلانيين الروس ليصبح علة في انتظام سلسلة من المكونات اللسانية التي مهمتها المساهمة في بناء البيت الشعري على – حد قول أحمد طايعي في مقاله – و يستندل بمقولة " أوسيب بريك " : إنَّ الحركة الإيقاعية تسبق البيت ولا يمكن فهم الإيقاع انطلاقا من سطر البيت الشعري بل يفهم البيت انطلاقا من الحركة الإيقاعية .[5]

---

[1] أحمد بزيو ، **الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري – مفدي زكريا أنموذجا** –، أوطروحة دكتوراه ، كلية اللغة والأدب العربي ، جامعة الحاج لخضر ، اتنة ، 2017/2016 ،ص 24

[2] ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ط1 ، دار القلم العربي، سورية ، 1998 ، ص 21

[3] رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالة – ، ط1 ، دار الوفاء ، القاهرة – مصر ، 2022 ، ص 173

[4] المرجع نفسه ، ص 22

[5] جدنا علي خديجة و العبادي يمينة ، **الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو** ، مذكرة لنيل شهادة الماستر ، كلية الآداب واللغات ، جامعة أحمد دراية ، أدرار ، 2017/2016 ، ص 11/10

ب. البنية الإيقاعية عند العرب

إنّ مصطلح الإيقاع قد تعرض له مجموعة من العروضيين والفلاسفة والنّقاد العرب منذ القديم إلى اليوم كسيبويه ، والكندي ، وأبي هلال العسكري، وابن سينا ،وابن رشد ، والفارابي وابن طباطبا ، وصفي الدين البغدادي ... قديما و أمثال محمد العياشي ، وشكري عياد وكمال أبو ديب ، ومحمد مندور، وإبراهيم أنيس ، وعبد الله الغذامي ، ومحمود المسعدي وسعد مصلوح وعبد الرحمان تبرماسين ... حديثا . لذلك سنختار بعض التعاريف له عند القدامى وبعض التعاريف له عند المحدثين .

✓**البنية الإيقاعية عند العرب القدامى** : اخترنا بعض التعاريف للإيقاع عند القدامى هي:

– الإيقاع عند ابن طباطبا : استعمل ابن طباطبا هذا المصطلح في كتابه عيار الشعر لما قال : وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يردُ عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللّفظ وصفا مسموعه ومعقوله من الكدر وتمّ قبوله .[1] ففي هذا المفهوم نلاحظ أنّ ابن طباطبا جمع بين الوزن والإيقاع فالإيقاع مرتبط بالشعر الموزون عنده .

– الإيقاع عند صفي الدين البغدادي : إنَّه مجموعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تللك الأدوار ميزان الطّبع السليم [2]

– الإيقاع عند ابن سينا: هو تقدير ما لزمن النّقرات فإن اتفق وكانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإذ اتفق وكانت النقرات محدثة للحروف المنظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا[3]

---

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر –تحقيق عباس عبد الستار – ، ط2 ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، 2005 ، ص 21

[2] خليل اليسوعي ، الإيقاع في الشعر العربي ، مجلة المشرق ، العدد 20، أفريل 1900 ، 90

[3] ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف – ، نشر من قبل وزرة التربية ، القاهرة – مصر ، 1956 ، ص 81

– الإيقاع عند أبي هلال العسكري يرتبط بالموسيقى والألحان العذبة : ومما يفضل به الشعر أنّ الألحان التي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر ، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورتها الشريفة[1]

✓**البنية الإيقاعية عند العرب المحدثين:** من التعاريف التي اخترناها للإيقاع حديثا :

– الإيقاع عند محمد مندور : إنَّه عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ، ثم نقرت أربعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هكذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات [2]

– الإيقاع عند إبراهيم أنيس : المقصود بالإيقاع وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام ، أو البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين ، أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة[3]

– الإيقاع عند شكري عياد : إنّ الإيقاع عند شكري عياد يمثل المقاطع التي تستغرق كما من الزمن في أثناء النطق بها ، وثانيها التنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار واستفهام وتعجب ... ، وآخرها النبر الذي يساعد على إبراز ما يعتبره المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة [4].

والإيقاع نوعان عنده إيقاع شعري وإيقاع موسيقي والنبر هو أساس التمييز بينهما فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب دورا رئيسيا لأن الموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم كالرقص وغيره ، فمن الطبيعي أن تحتفظ بالأساس الفيزيولوجي لهذه الحركة وتتبعها الحركات القوية والضعيفة بانتظام ، وبما أن هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن فإن انتظام

[1] أبو هلال العسكري ، الصناعتين – تحقيق محمد أمين الحانجي – ، ط1 ، مطبعة محمود بك ، 1320 هـ ،ص 103

[2] محمد مندور ، في الميزان الجديد ، دط، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، دت ، ص 233

[3] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، دط ، مكتبة الأجلو ، مصر ، 1965 ، ص 162

[4] ابتسام أحمد حمدان ، مرجع سبق ذكره ، ص 140

النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضروريا أيضا كانتظام النبر ،وأما الإيقاع الشعري فإنّه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر [1]

– الإيقاع عند محمد العياشي : يتوزع الإيقاع على ثلاث حركات ؛ الحركة اللفظية (الشعر) ، والحركة الصوتية (الموسيقى) ، والحركة البدنية (الرقص) وهو شي ء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس في قالب لفظي ، أو صوتي ،أو حركي إذ تعمل المادة على تجسيمه حين يلتبس بها فيتخذ شكلا ماديا [2]

– الإيقاع عند عبد الرحمان تبرماسين : إنَّه انسجام الصورة مع الصوت الذي يحدث في النفس اهتزازا وشعورا بالمتعة ، هذا الانسجام تحدثه العلاقة المتعدية بين الصوت والصورة فالجذب من قبل النظر في الصورة يقابلها في الواقع السمع من قبل الكلمة ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النفس ، والإحساس بحركة الجمال التي يحدثها الإيقاع ،فتحدث المتعمة التي تمزج بين الصورة والسمع ويصيران كلا واحد[3]

إنّ مفهوم الإيقاع يعد من أكثر المفاهيم اضطرابا ، وغموضا ، والتباسا سواء في فكر القدماء أو المحدثين ، والتعريفات التي وردت حوله إنما هي اجتهاد لبيان صفته وهذا ما أسَّس لثقافة الاختلاف فأصبح الإيقاع مفتوحا على الاجتهاد والرؤى المتغيرة ، فلا يكمن في تعريف محدّد ثابت جامع مانع [4]

رابعا: الفرق بين الإيقاع والوزن

هناك مجموعة من الباحثين والنقاد فرقوا بين مصطلح الإيقاع والوزن منهم :

---

[1] شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية– ، ط3 ، دار الكتب المصرية ، القاهرة –مصر ، 1998، ص 58

[2] أحمد بزيو ، مرجع سبق ذكره ، ص 20

[3] عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ط1 ، دار الفجر للنشر ، القاهرة ، 2003 ، ص 94

[4] عبد الناصر هلال ، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة ، ط1، مؤسسة الانتشار العربي للنشر ، بيروت – لبنان ، 2012 ، ص 210

– محمد مندور يقول : الوزن نقصد هنا هو التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا وكل أنواع الشعر لابد من أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا ، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول والتفعيل الثالث والتفعيل الرابع و هكذا ، وأما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة .[1]

– عبد الرحمان موافي يفرق بينهما فيقول أيضا : الوزن يتأسس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسكنات بطريقة منتظمة بينما الإيقاع فهو يمثل مفهوما موسيقيا أكثر اتساعا يشتمل إلى جانب الوزن على أنظمة صوتية أخرى تعتمد على الكم كما في حالة الوزن العروضي أو الارتكاز كما في حالة النبر ، وقد تأسس على بعض الظواهر البلاغية مثل الترصيع ، والتجنيس الداخلي ، والتقسيم ، والمقابلة والمطابقة إلى جانب بعض الظواهر الصرفية [2]

– محمد غنيمي هلال : إنّ حركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت ، أما الوزن فهو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت ، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية [3]

– يقوم الوزن على الأسباب والأوتاد ، ويقوم الإيقاع على الارتفاع والانخفاض ، الصعود والهبوط ، الشدة واللّين ، البساطة والتركيب ، السرعة والتباطؤ ، الاختلاف والائتلاف [4]

نفهم مما سبق أن الوزن هو مجموع التفعيلات المكونة للبحر الشعري والمتكونة من الأسباب ، والأوتاد ، والفواصل . أما الإيقاع فهو نغمة هذه التفاعيل وهذه النغمة تمثل

---

[1] إسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دط ، دار الفكر العربي ، القاهرة – مصر ، 1992 ، ص 276

[2] أمينة حوحو ، الإيقاع في ديوان نبضات الهوى لأحمد بيزو – دراسة في البنية والدلالة – ، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب ، كلية الآداب واللغة العربية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2016 ، ص 07

[3] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دط ، دار العودة ، بيروت – لبنان ، 1973، ص 453

[4] ابتسام أحمد حمدان ، مرجع سبق ذكره ، ص 38

ظاهرة صوتية تتكون من التكرار ، ونوع الأصوات ، والتنغيم ، والظواهر البلاغية ذات الأجراس الموسيقية كالطباق والمقابلة والجناس والتصريع... على مستواها الداخلي ، والوزن والقافية على مستواها الخارجي .

الفصل الأول:

البنية الإيقاعية الداخلية ومظاهرها في القصيدة

المبحث الأول : التكرار

المبحث الثاني : الجناس

المبحث الثالث : التصريع

المبحث الرابع : الصوت

المبحث الخامس : الطباق

المبحث الأول : التكرار

أولا: مفهومه :

أ. لغة

لقد كان للتكرار حضورا هاما وقويا عند اللغويين والبلاغيين القدامى ، فقد ورد تعريفه في لسان العرب لابن منظور في مادة (كرّ، كرر) بأنه "الكرّ أي الرجوع يقال كره وكرّ بنفسه ... والكر مصدر كر عليه يكر كرا وكرورا وتكرارا عطف عليه، وكر عنه رجع، وكرر الشيء أعاده مرة بعد أخرى فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار"[1]

وبهذا فالتكرار بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف أي إعادة الشيء أكثر من مرة بهدف التأكيد على المعنى، وإذا تتبعنا هذه الظاهرة عند العرب وجدناها من سننهم الموروثة في أشعارهم يقول ابن فارس : "ومن سنن العرب التكرار والإعادة لإرادة الإبلاغ بحسب العناية، وعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جلّ ثناؤه من قوله (فبأي آلاء ربكما تكذبان)"[2]

فالهدف الجوهري من التكرار تنمية المعنى ، وتزكيته ، وتقويته ، والوصول به إلى مرتبة الأصالة وذلك بحسب براعة مستخدمه. " إن أسلوب التكرار يحتوي كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية، إنّه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة وذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه."[3]

فمن خلال هذه التعاريف يظهر أن المقصود بالتكرار الرجوع والإعادة، والهدف منه التأكيد على الشيء

---

[1] ابن منظور، لسان العرب – مادة (كر، كرر) ج5 – ، ط1 ، دار صادر ، بيروت لبنان ، 2001 ص: 46

[2] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة– تحقيق أحمد حسن بسج– ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، 1997م، ص 77.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دط، دار العلم للملايين، بيروت، 2007 ،ص: 263.

ب. اصطلاحا:

تعددت التعريفات لظاهرة التكرار من الناحية الاصطلاحية فقد ورد أنه " نسق تعبيري في بنية الشعر يقوم على تكرير السمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة"[1] . أي أنّه تقنية حيوية يستدعيها الشاعر المبدع لتعميق معانيه وترسيخها في ذهنية المتلقي.

كما يمكن تعريفه أيضا بأنّه: " اتيان المتكلم بلفظه ثم يعيده بعينه"[2] ، أي إعادة الكلمة بلفظها وهو ما يسمى بالتكرار اللفظي، وقد تعاد بمعناها ويطلق عليه التكرار المعنوي، وقد يتكرر المعنى في موضع واحد أو عدة مواضع مختلفة ومتعددة ولكن هذه الإعادة ينبغي أن تكون وفق نظام محكم و توظيف دقيق حتى يكون حسنا مقبولا لا قبيحا مستهجنا.

ولعل أكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في الألفاظ دون المعاني أقل فإن تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق و الاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب[3].

إنّ التكرار حسب ما سبق هو إعادة ذكر اللفظ أو المعنى في النص بهدف التأكيد على فكرة معينة يراد إيصالها إلى ذهن المتلقي، وإثراء للمعنى وسموا به إلى مرتبة الأصالة والإبداع، غير أن هذه المعاني لا تتحقق إلا إذا كان الشاعر أو الكاتب بارعا في استخدامه ، وقويا في توظيفه واضعا له في أماكنه المناسبة حتى لا يصبح قبيحا وعدمه أولى من وجوده.

ثانيا : أنواعه:

للتكرار العديد من الأنواع يدخل جلها في : تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة

1. تكرار الحرف:

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دط ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، دت ، ص81.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية، دط، دمشق –سوريا 2001، ص182.

[3] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج2، ط1 ، المكتبة العصرية ، بيروت – لبنان ، 2007 ص92.

وهو ما يسمى بالتكرار الصوتي والصوت يعرف بأنّه أصغر وحدة لغوية غير قابلة للتحليل وهو الذي تتشكل منه الكلمات والألفاظ يقول أحمد مختار عمر:" أنّ الأصوات هي اللبنات التي تشكل اللغة، أو هي المادة الخام التي تبنى منها الكلمات أو العبارات"[1]

ويعرفه ابن جني فيقول :"عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق ، والفم ، والشفتين وقاطع تثنيته عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا"[2]

- **رصد تكرار الحرف في القصيدة:**

وبعد قراءتنا للقصيدة وجدنا أنها تتكون من كلمات وجمل وهذه الكلمات والجمل مكوّنة من حروف مباني تربطها فيما بينها حروف معاني ، وقد قمنا برصدهما في الجدولين الآتيين :

جدول(01): يوضِّح تكرار حروف المباني في القصيدة

المرتبة	الحرف	عدد تكراره	نسبة تكراره
1	اللام	146 مرة	%11.3
2	الراء	130 مرة	%10.1
3	الياء	96 مرة	%7.4
4	النون	88 مرة	%6.8
5	الواو	85 مرة	%6.6
6	التاء و الميم	72 مرة	%5.6
7	الباء	64 مرة	% 4.9
8	الدال	54 مرة	% 4.2
9	العين	53 مرة	%4.1
10	الهاء	52 مرة	%4

[1] أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ط2، عالم الكتب، القاهرة–مصر ، 1997، ص 401.

[2] ابن جني، سر صناعة العرب– تحقيق حسن هنداوي ج1 – ، ط2 ، دار القلم، دمشق– سوريا ، 1993، ص 19.

11	السين	45 مرة	%3.5
12	الفاء	42 مرة	%3.2
13	الكاف	38 مرة	%2.9
14	الحاء	35 مرة	%2.7
15	الهمزة والشين	34 مرة	%2.6
16	القاف	28 مرة	%2.2
17	الصاد	22 مرة	%1.7
18	الجيم	18 مرة	%1.4
19	الطاء	16 مرة	%1.2
20	الخاء والذال والغين	11 مرة	% 0.8
21	الزاي والضاد	10 مرات	% 0.7
22	الثاء	8 مرات	%0.6
23	الظاء	5 مرات	%0.4

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن الشاعر استخدم جميع حروف الهجاء في قصيدته ولكن توظيفه لها لم يكن على نسبة واحدة، وإنما كان على نسب متفاوتة.

كما نلاحظ أنّ حرفي اللام والراء قد ساهما في تكوين الإيقاع الداخلي للقصيدة أكثر من غيرهما فقد جاءت نسبة الأول 11.3% أي تكرر حوالي 146مرة بينما الثاني وصلت نسبته 10.1% أي تكرر 130 مرة ، وربما يرجع ذلك إلى أنّ القصيدة عمودية ذات روي موحد والمتمثل في حرف الراء، وإلى استخدام الجمل الاسمية والكلمات المعرفة ب " ال" أكثر من الأفعال والأسماء المجردة منها ، وإلى طبيعة هذين الحرفين فهما حرفان يتميزان بجرس موسيقي قوي يجلب انتباه القارئ يحدث بسبب اتصال اللسان بالحنك الأعلى عند نطقهما وهذا ما يناسب طبيعة القصيدة فهي قصيدة ثورية تحتاج هذا النوع من الحروف .

جدول(02): يوضِح تكرار حروف المباني في القصيدة

الحرف	نوعه	عدد تكراره
الواو	حرف عطف	38 مرة
الفاء	حرف عطف	16 مرة
في	حرف جر	17 مرة
من	حرف جر	4 مرات
الباء	حرف جر	6 مرات

من خلال هذا الإحصاء نرى أن الشاعر أكثر من استخدام حرفي العطف الواو والفاء إذ بلغ عدد الأولى 38 مرة والثانية 16 مرة واستخدامه لهذين الحرفين دليل على أن أحداث الثورة ومجرياتها كانت متصلة ومتعاقبة ولا يوجد فاصل زمني كبير بينها لأنّ الشعب كان يريد تحرير بلاده في أقل وقت ممكن لذلك لا مجال للراحة والتسويف وهذا ما يفيده حرف العطف الفاء... كما أنه استخدم أيضا حرف الجر "في" بكثرة ليوضح أن هذه الأحداث وقعت في زمان ومكان محددين.

2.تكرار الكلمة:

يقصد به تكرار الأسماء والأفعال . " ولعل أبسط ألوان التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة وهو شائع في شعرنا المعاصر"[1]

ويمكن اعتبار العناية بالألفاظ ، وصياغتها ، وجمال تأليفها ونظمها مقياسا فنيا لمعرفة أجود الشعر فأجوده كما يُقال: " ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك إنّه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك مؤونة"[2]

- **رصد تكرار الكلمة في القصيدة :**

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ط2 ، مكتبة النهضة ، بغداد العراق ،1965 ، ص 264.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1تحقيق عبد السلام هارون ط1 ، دار الفكر بيروت 2000 ، ص 66.

جدول (03) : يوضِّح تكرار الكلمة في القصيدة

الكلمات المكررة	نوعها
قم ، كلّم ، ننطق ، عبرنا	أفعال
بدر ، شهيد ، نار ، كتلة	أسماء

نلاحظ أنَّ الشاعر قد تفطن إلى أهمية هذا النوع من التكرار في إشاعة الإيقاع الداخلي للقصيدة مما دفعه إلى توظيفه بنوعيه كما يظهر في الجدول أعلاه .

كما نلاحظ أنّ الألفاظ المكررة سواء أفعال أو أسماء دالة على الصمود، والقوة، و المقاومة ، و الشدة ... مما أعطى للقصيدة جرسا موسيقيا قويا يناسب طبيعتها ، ويوافق دلالة وزنها – بحر الطويل – الذي يعد من البحور الخطابية الحماسية التي تجعل الشاعر يرفع في الإيقاع الداخلي(التكرار ، الصوت ، الجناس ، الطباق ...) ليناسب الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية) .

3. تكرار الجملة:

لا تقاس قدرة الشاعر على التشكيل الموسيقي باختياره للحرف أو اللفظ الذي يحمل دلالات نغمية فحسب، بل إن القيمة الموسيقية الحقيقية تنبع من تألف مجموع هذه الألفاظ في جمل متناسقة التركيب، وهذا ما يسمى بموسيقى العبارة.

ولتكرار العبارة أشكال فقد تتكرر العبارة كما هي وقد يضاف أو ينقص منها شيء وهذا الأخير أوسع من حيث وحدات السلسلة كما يشترط أن يحقق القافية المتواطئة فهو يكون في البيت بكامله وقد يبتدئ وينتهي به[1]

رصد تكرار الجملة في القصيدة :

بتتبعنا للقصيدة لم نعثر على هذا النوع من التكرار فلم يكن له حضور داخلها وهذا راجع إلى أن هذا النوع من التكرار يشيع في الشعر الحر أكثر من الشعر العمودي .

[1] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، –ج3– ،ط2 ، دار توبقال ، الدار البيضاء –المغرب ، 1996 ، ص 154

المبحث الثاني : الجناس

يعد الجناس مكونا أساسيا من مكونات البنية الإيقاعية الداخلية للعمل الأدبي شعرا ونثرا وذلك لأنه يضفي عليه جمالا بديعيا مما يجعله متميزا بألفاظ موسيقية نابعة من إحساس الشاعر وعواطفه .

أولا: مفهومه :

الجناس ، والتجنيس ، والتجانس ، والمجانسة شيء واحد . وهو أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى . وقد عرفه أصحاب البديع بقوله :" أن تجيء الكلمة مجانسة لأخرى في بيت شعر أوكلام أي أنها تشبهها في تأليف حروفها"[1]

وعرفه قدامة بن جعفر بقوله:" هو أن تكون في الشعر معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة "[2]

ويقول عنه ابن الأثير:" حقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا "[3]

ثانيا: أنواعه :

لقد تعددت صور وأشكال وأنواع الجناس عند البلاغيين، فهناك من رأى بأنها قسمين فقط ، وهناك من أوصلها إلى اثني عشر قسما

ومن الذين جعلوه قسمين الخطيب القزويني حيث رأى بأنه ينقسم إلى تام وناقص فقط وعلى هذا التقسيم استقر الدرس البلاغي

1. الجناس التام:

"وهو اتفاق لفظين في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها واختلافها في المعنى"[4]

---

[1] ابن المعتز، البديع، ط1 ، دار الجيل، بيروت – لبنان ، 1990، ص 17

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر– تحقيق كمال مصطفى – ، ط3 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة –مصر ، 1978 ، ص 96

[3] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر– تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد– ، دط ، مطبعة مصطفى باي الحلبي، 1939، ص 99

[4] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغةج2 ، دط ، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان ، 1971، ص 535.

وهذا النوع أكمل أنواع الجناس وأعلاها مكانة، إذ يسميه الجرجاني بالمستوفي : " التجنيس وخصوصا المستوفي منه المتفق الصورة من حلى الشعر ومذكورا في أقسام البديع"[1]. وهذا النوع ينقسم إلى عدة أقسام منها:

- **الجناس المماثل:** ما كان فيه اللفظان نوعا واحدا من أنواع الكلمة كأن يكونا اسمين أو فعلين أو حرفين

- **الجناس المستوفي:** هو ما كان لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة كأن يكون أحدهما اسما والثاني فعلا أو حرفا [2]

2. الجناس غير التام:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة الواردة في الجناس التام وهي أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها من حيث الحركات والسكنات وترتيبها[3]

ومن أنواع الجناس غير التام:

أ. **الجناس المضارع:** وهو الجناس الذي وقع فيه خلاف في نوع الحروف مع اشتراكهما في نفس المخرج[4].

ب. **الجناس اللاحق:** وهو الجناس الذي وقع فيه خلاف في نوع الحروف مع عدم اشتراكهما في نفس المخرج[5].

ج. الجناس الناقص: وهو الجناس الذي حصل فيه اختلاف في عدد الحروف وذلك بنقصان حرف أحد اللفظين عن الآخر وينقسم الى قسمين:

- **الجناس المطرف:** وهو ما كانت فيه الزيادة في أحد اللفظين بحرف واحد فقط

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط2 ، دار المعرفة، بيروت – لبنان ، دت ، ص 5.

[2] مرغني بن يوسف الحنبلي ، القول البديع في علم البديع – تحقيق محمد بن علي الصامل – ، ط1 ، كنوز إشبيليا ، الرياض – السعودية ، 2004 ، ص 75/ 77

[3] مرغني بن يوسف الحنبلي ، مرجع سبق ذكره ، 77/75

[4] المرجع نفسه

[5] المرجع نفسه ، ص 74

- **الجناس المذيل:** وهو ما كانت فيه الزيادة في أحد اللفظين بأكثر من حرف نحو دعاكم دعاني

د. جناس الاشتقاق: وهو توافق اللفظين المتجانسين في الحروف والترتيب مع حصول اشتقاق بينهما يصطاد الصائد[1]

ثالثا : رصد هذه الظاهرة في القصيدة

بعدما تعرفنا على الجناس وأنواعه كعنصر من العناصر المكونة للإيقاع الداخلي في القصيدة نقوم الآن برصد هذه الظاهرة الإيقاعية في قصيدتنا ثورة الشرفاء كما هو موضَّح في الجدول أدناه :

جدول (04) : يوضِّح الجناس في القصيدة

رقم البيت	الجناس	نوعه
1	الفجرا / الصفرا	جناس غير تام لاحق
13	العسر / يسرا	جناس غير تام ناقص مذيل
16	الشهيد / شهادة	جناس الاشتقاق
17	نارك / ناره	جناس غير تام لاحق
22	يكسر / الكسرا	جناس الاشتقاق
31	مشرع / مرعى	جناس غير تام لاحق

انطلاقا من الجدول السابق نلاحظ عناية وافتتان شاعرنا مفدي زكريا في قصيدته ثورة الشرفاء بالجناس فقد وظَّفه بأنواعه المختلفة كما يظهر في الجدول أعلاه وهذا بغية إشاعة الإيقاع الداخلي وتكثيفه وتحسينه في ثنايا قصيدته ، فالجناس من أكثر الظواهر الموسيقية الداخلية التي تضفي على القصيدة جمالا بديعيا وتضاعف جرسها الموسيقي وتجعل قصيدة

[1] مرغني بن يوسف الحنبلي ، مرجع سبق ذكره ، 77/75

الشاعر تتميَّز بألفاظ موسيقية نابعة من إحساسه وعواطفه ، ولعل شاعرنا أدرك هذا فأولى له اهتماما كبيرا داخل هذه القصيدة .

كما نلاحظ أيضا إكثار شاعرنا في هذه القصيدة من استخدام الجناس غير التام بجميع أنواعه على عكس الجناس التام الذي لم يستخدم ولو مرة ويمكن رد هذه الظاهرة – حسب رأينا – إلى أنَّ الشاعر يريد التخفيف من التكلُّف الذي يصاحب الجناس التام في كثير من أحواله.

المبحث الثالث : التصريع:

أولا: مفهومه :

تعد مستهلات القصائد من أكثر القضايا المهمة في الشعر والتي ينبغي للشعراء الاهتمام بها ، حيث أن هذا الاستهلال يحتوي ما لا يحتويه باقي القصيدة من حيث التأثير والوقع على النفس، لذلك وجب على الشاعر التجويد به في بداية كلامه

والتصريع كما تناولت كتب العروض ومصطلحات الشعر هو توافق أخر صدر البيت الأول مع آخر عجزه في نفس الحرف الأخير كما نرى في قول امرئ القيس في مطلع معلقته المشهورة

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى بين الدخول فحومل**[1]

فنلاحظ هنا أن البيت مصرع وذلك لانتهاء شطريه بنفس الحرف وهو اللام وهذا العمل يعد من المحسنات البديعية اللفظية التي تزيد الكلام وقعا موسيقيا جميلا شأنه كشأن السجع في النثر

وورود التصريع في الشعر يدل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة، وإما قصيدة، وليعلم أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك في أول الشعر[2]

ولفظ التصريع مأخوذ من المصراعين الذين هما بابا البيت لذلك جاء في كتاب العيون الغامزة للدماميني: " التصريع تبعية العروض للضرب قافية ووزنا وإعلالا وسمي البيت الذي له قافيتان مصرعا تشبيها له بمصراعي باب البيت المسكون، واشتقاقه من الصرعين وهما نصف النهار، فمن الغدوة إلى انتصاف النهار صرع، ومنه إلى سقوط الشمس صرع"[3]

ونجد أيضا ابن رشيق في كتابه العمدة يذهب نفس المذهب في تحليله للفظة التصريع حيث يقول:" واشتقاق التصريع من مصراعي الباب ولذلك قيل لنصف البيت مصراع كأنّه

---

[1] الزوزني، شرح المعلقات السبع، دط ، دار التقوى ، مصر ، 2017 ، ص06

[2] هاشم مناع، الشافي في العروض والقوافي، ط3 ، دار الفكر العربي، بيروت– لبنان ، 1995، ص 235.

[3] الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ط2 ، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر ، 1994، ص 140.

باب القصيدة ومدخلها ، وقيل بل هو من الصرعين وهما طرفا النهار الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار والآخر من فيل الشمس عن كبد السماء إلى غروبها"[1]

لذلك من المستحب للشاعر أن يصرع قصيدته فإذا لم يفعل كان كما يقول ابن رشيق:" كالمستور الداخل من غير باب"[2] أي الذي يثب من فوق الحواجز، وعليه أضحى التصريع مظهرا أساسيا من المظاهر الإيقاعية التي تميزت بها القصيدة العربية القديمة.

ثانيا : أنواعه : للتصريع نوعان:

1. تصريع عروضي:" وهو عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية بشرط أن تكون العروض قد غُيرت عن أصلها لتلحق الضرب في وزنه"[3]

ويعرفه ابن رشيق بقوله: " ماكانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[4]

2. تصريع بديعي:" وهو استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية ولا يعتبر بعد ذلك أمرا آخرا وهو في الأشعار كثير ولا سيما في أول القصائد"[5]

ثالثا : رصد هذه الظاهرة في القصيدة :

كان للتصريع العروضي والبديعي دورمهما في تشكيل الإيقاع الداخلي لقصيدة ثورة الشرفاء لشاعرنا مفدي زكريا وهذا ما نلاحظه في البيت الأول حيث يقول شاعرنا في مطلع قصيدته

مَدَدْنَا خُيُوطَ الفَجْرِ ..قُم نَصْنَع الفَجْرَا *** وصُغْنَا كِتَابَ البَعْثِ قُم نَنْشُرِ الصِّفرَا

---

[1] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده – ج1 تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد– ، دط ، دار الرشاد الجديثة ، الدار البيضاء – المغرب ،دت ، ص: 174.

[2] المرجع نفسه ، ص:177.

[3] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر– تحقيق حفني محمد شرف،دط ، مصر، 1963، ص 99.

[4] ابن رشيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 173.

[5] ابن أبي الأصبع، مرجع سبق ذكره ، ص 99.

فإذا ما قطّعنا هذا البيت و جدناه من بحر الطويل وتفعيلاته على النحو الآتي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

نلاحظ أن وزن العروض (التفعيلة الأخيرة من صدر البيت) " مفاعيلن " بدلا من " مفاعلن " التي تمثل عروض الطويل في الأساس – لأنَّ بحر الطويل لاتكن عروضه إلا مقبوضة – فهل أخطأ الشاعر ؟

في الحقيقة لم يخطئ الشاعر و إنما عمد هذا التغيير بهدف الإتيان بقافية في نهاية الصدر مشابهة لقافية البيت قصد إحداث جرس من أوَّل وهلة وهذا هو التصريع العروضي

وإذا ما نظرنا إلى نهاية الصدر والعجز وجدناهما قد انتهيا بألف مد التي هي إشباع لفتحة الراء وهذا هو التصريع البديعي.

يبدو أنَّ الشاعر مفدي زكريا قد أراد لقصيدته أن تؤثر في الأسماع وتجلب الانتباه فعمد إلى التصريع العروض والبديعي في مطلعها لأنه موسيقى لافتة تجعل ألفاظه أكثر توهجا فهو جمالية من الجماليات الإيقاعية التي تزود القصيدة بأنغام تظهر انفعالات الشاعر التي يكتشفها قارئ نصِّه من خلال هذا التصريع ، كما أراد أن يظهر – حين وظَّف التصريع – إجادته الشعرية وسعة فصاحته وغزارة مادته واقتداره في البلاغة .

المبحث الرابع : الصوت :

يعد الاهتمام بالمستوى الصوتي من الأمور الأساسية في دراسة البنية الإيقاعية الداخلية للعمل الأدبي وذلك لكون الصوت هو اللبنة الأولى لتشكيل اللغة وقبل أن نبحث في قصيدتنا عن أنواع الأصوات المستعملة ودلالاتها علينا أن نعرج أولا إلى مفهوم الصوت لغة واصطلاحا وتصنيفاته

أولا: مفهوم الصوت:

أ. الصوت لغة:

تعددت تعاريف الصوت من الناحية اللغوية ولكن سنختار ما ذهب إليه ابن منظور في كتابه لسان العرب بقوله: " الصوت والجمع أصوات، قال ابن السكيت: صوت الإنسان وغيره، والصائت: الصائح، ورجل صيت أي شديد الصوت"[1]

والصوت في معجم الوسيط : هو الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات ناشئة عن اهتزاز جسمنا ويقال عنه صوت وهو مذكر وقد أنثه بعضهم[2]

فمن خلال التعريفين السابقن يمكن أن نعرِّف الصوت بأنه كل أثر سمعي ينتج من الإنسان أو الحيوان أو الجماد...

ب. اصطلاحا:

وفي الاصطلاح فقد عرفه إبراهيم أنيس في كتابه الأصوات اللغوية بأنه :" اندفاع النفس من الرئتين يمر بالحنجرة فتحدث تلك الاهتزازات التي يعد صدورها من الأنف والفم تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن"[3]

فمن خلال هذا التعريف نرى بأن العملية الصوتية تتم وفق آليتين رئيسيتين الحنجرة والأذن وكأنها مرسل ومستقبل للذبذبات الصوتية الصادرة من الأنف والفم والمنتقلة عبر الهواء

---

[1] ابن منظور، المرجع السابق ، مادة صوت، ج 6، ص 35.

[2] معجم اللغة العربية – الوسيط– ، دط ، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع ، اسطنبول –تركيا ، دت ، ص527

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دط ، مكتبة نهضة ، مصر ، دت، ص 07.

كما أن الصوت ظاهرة مركبة لا تتم إلا بتوفر عنصرين فأكثر وهو وسيلة لتواصل البشر وتبادل الخبرات والأفكار فيما بينهم ويتميز الصوت بأنه يمكن أن يقع و"الإنسان يباشر عملا أخرا يدويا، ويمكن أن يحدث في الظلام، ويمكن أن يقع بين شخصين تفصلهما آلاف الأميال، وهذه ميزات أخرى تحققها الوسيلة الصوتية للتفاهم"[1]

وبالتالي فالصوت هو الوسيلة المهيمنة والأكثر فاعلية في نجاح العملية التواصلية على خلاف الوسائل الأخرى كالإشارة والكتابة وغيرها

ثانيا : تصنيف الأصوات :

بعد عرضنا لمفهوم الصوت لغة واصطلاحا وتحديد الآلية التي تتم بها العملية الصوتية، ننتقل إلى التعرُّف على أنواع الصوت التي عدّها ابن جني ستة عشر صوت : وهي الجهر والهمس والشدة والرخاوة وما بينهما والإطباق والانفتاح والاستعلاء والاستفال و الإذلاق والإصمات والانحراف و التكرار والقلقلة والإشراب والهتت [2].

وسنتعرف على أنواع الأصوات في القصيدة من حيث الهمس والجهر لأنّ هذا التصنيف يجمع كل أصوات اللغة العربية .

1.الأصوات المهموسة:

الهمس من صفات الضعف وقد عرفه سيبويه بقوله: " وأما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الحرف مع جري النفس ولو أردت ذلك في المجهور لم تقدر عليه"[3]

وأما المبرد فيرى بأن الأصوات المهموسة هي التي يجري معها الصوت لذلك جاء في كتابه المقتضب قوله:" ومنها الحروف إذا رددتها في اللسان جرى معها الصوت"[4]

---

[1] د أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ،دط ، عالم الكتب، القاهرة– مصر ،1997، ص 14.

[2] ابو الفتح ابن جني ، سر صناعة الاعراب ، –تحقيق حسن هنداوي ، ط2، دار القلم ، دمشق –سوريا ، 1993 ، ص60

[3] سيبويه، الكتاب، ج4تحقيق عبد السلام هارون،ط1 ، دار الجيل، بيروت – لبنان ، 1982، ص 434.

[4] المبرد، المقتضب، ج1 تحقيق حسين محمد، ط1 ، دار الكتب العلمية، 1999، ص107.

والحروف المهموسة إذا أردنا ضبطها وجدناها عشرة أحرف وهي السين، الكاف، التاء، الفاء، الحاء، الثاء، الهاء، الشين، الخاء، الصاد، وتسهيلا لحفظها جمعت في عبارة:" فحثه شخص سكت"[1]

- **رصد الأصوات المهموسة في القصيدة :**

جدول (05) : يوضِّح الأصوات المهموسة في القصيدة

الصوت المهموس	عدد تكراره	مخرجه
الفاء	42	من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا
الحاء	35	من وسط الحلق
الثاء	8	مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا
الهاء	52	من أقصى الحلق
الشين	34	من بين وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى
الخاء	11	من أدنى الحلق
الصاد	22	مما بين الثنايا وطرف اللسان
السين	45	مما بين الثنايا وطرف اللسان
الكاف	38	من أسفل مخرج القاف وأدنى إلى مقدم الفم
التاء	72	مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الصوت المهموس الأكثر استعمالا في القصيدة هو حرف التاء إذ بلغ استعماله 72مرة ، وهو من الأصوات المهموسة التي توحي بالشدة والاضطراب يقول عبد الصبور شاهين : " إنّ التاء تدل على الإضطراب في الطبيعة " [2] ، وهذا ما لاحظناه في الأفعال التي ورد فيها .

[1] حساني أحمد، مباحث في اللسانيات، ط1 ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص 84.

[2] عبد القادر شاهين ، في التطور اللغوي ، ط1 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت – لبنان ، 1985 ، ص 100

فكلُّها أفعال تدل على القوة والشدة والاضطراب منها : (تغمر، تلهب ، تكسّر ، تطفح ، ارتمى ...) جاء بها الشاعر في مقام الحديث عن ثورة وطنه مما جعل أجراس ألفاظه تناسب المعاني والدلالات التي يريد إيصالها للقارئ أو المستمع وهي عظمة وشدة وقوة هذه الثورة .

2. الأصوات المجهورة (الشديدة):

يختلف الجهر عن الهمس كل الاختلاف فهو بمعنى الشدة والقوة بخلاف الهمس الذي ورد بمعنى الضعف وإذا تتبعنا تعريفات العلماء للجهر وجدناها متفقة على تعريف واحد وهو الذي أورده سيبويه في قوله: " فالمجهور حرف اشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري عه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت"[1]

كما عُرف بأنه :" الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان أن يحدث ما يسمى بالذبذبة"[2] .

والحروف المجهورة هي بقية الحروف عدا المهموسة وهي تسعة عشر حرفا . حسب سيبويه . وهي:(الهمزة، الألف، العين، الغين، القاف، الجيم، الياء، الضاد، اللام، النون، الراء، الطاء، الذال، الزاي، الظاء، الدال، الباء، الميم، الواو)[3]

- **رصد الأصوات المجهورة في القصيدة :**

وسنحاول تتبع هذه الحروف في القصيدة كما يوضّحها الجدول الآتي :

جدول (06) : جدول يوضِّح الأصوات المجهورة في القصيدة

الصوت المهجور	عدد تكراره	مخرجه
الهمزة	33	أقصى الحلق
العين	53	وسط الحلق

[1] سيبويه ، مرجع سبق ذكره ، ص 434.

[2] الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنوية دراسة تحليلية استمولوجية، دط ، دار القصبة للنشر، الجزائر، دت ، ص 170.

[3] سيبوية ، مرجع سبق ذكره ، ص434

الغين	11	أدنى الحلق
القاف	28	أقصى اللسان
الجيم	18	من بين وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى
الياء	96	من بين وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى
الضاد	10	من أول حافة اللسان ما يليها من الأضراس
اللام	146	من أدنى حافتي اللسان إلى منتهى طرفه مع ما يحاذيهما من لثة الأسنان العليا (الضاحكين والنابين والرباعيتين والثنيتين)
النون	88	من طرف اللسان بينه وبين ما فويق الثنايا
الراء	130	من مخرج النون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلا لانحرافه إلى اللام
الطاء	16	مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا
الذال	11	مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا
الزاي	10	مما بين الثنايا وطرف اللسان
الباء	64	مما بين الشفتين
الدال	54	مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا
الميم	72	مما بين الشفتين حيث ينطبقان
الواو	85	مما بين الشفتين

نلاحظ أن الصوت المجهور الأكثر استعمالا هو حرفي اللام والراء وهذا راجع إلى الأسباب التي ذكرت في السابق في عنصر تكرار الحرف .

المبحث الخامس: الطباق:

يقال له أيضا المطابقة، والتطبيق، والتضاد، والمقاسمة، والتكافؤ، وهو من المحسنات البديعية المعنوية التي تضفي جمالا وقوة داخلية للمعنى ..

أولا: مفهومه :

أ. لغة:

المطابقة في أصل الوضع اللغوي أن يضع البعير رجله موضع يده فإذا فعل ذلك قيل طابق البعير..

وقال الأصمعي: المطابقة أصلها وضع الرجل موضع اليد في مشي ذوات الأربع

وقال الخليل بن أحمد: "طابقت بين الشيئين إذا جمعت بينهما على حد واحد"[1]

ب. اصطلاحا:

إذا تتبعنا تعريف الطباق الاصطلاحي في كتب البلاغة وجدناه يكاد يجمع عليه بأنه "الجمع بين الشيء وضده في الكلام وهما: قد يكونان اسمين نحو: هو الأول والآخر ، أو فعلين نحو: هو أضحك وأبكى ، أو حرفين نحو: ولهن مثل الذي عليهن بالمعروف أو مختلفين نحو: أو من كان ميتا فأحييناه" [2]

ثانيا : أنواعه :

ينقسم الطباق إلى قسمين: طباق الإيجاب، وطباق السلب

1. طباق الإيجاب:

وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا[3] مثل وتحسبهم أيقاظا وهم رقود

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، دط ، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان ، دت ، ص 77.

[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،دط ، المكتبة العصرية، بيروت –لبنان ، دت ، ص 303.

[3] مصطفى أمين وعلي الجارم، البلاغة الواضحة ، دط ، دار المعارف، القاهرة – مصر ، 1999 ص 280.

2. **طباق السلب:**

وهو الجمع بين فعل مثبت ومنفي، أو بين أمر ونهي كقوله تعالى : ولكن أكثر الناس لا يعلمون، يعلمون ظاهرا من الحياة الدنيا ونحو قوله تعالى: فلا تخشوا الناس واخشون[1]

ثالثا : رصد هذه الظاهرة في القصيدة :

بعدما تطرقنا لتعريف الطباق كعنصر من العناصر المكونة للإيقاع الداخلي في القصيدة والإشارة إلى نوعيه نرصد هذه الظاهرة في قصيدتنا في الجدول الآتي :

جدول (07) : جدول يوضِّح الطباق في القصيدة

رقم البيت	الطباق	نوعه
5	الحبليات / أجهضت	طباق إيجاب
7	خفية / جهرا	طباق إيجاب
13	العسر / اليسرا	طباق إيجاب
15	لاتباع / لاتشرى	طباق إيجاب
22	يكسر / يجبر	طباق إيجاب
23	السلم / الحرب	طباق إيجاب
24	اليمنى / اليسرى	طباق إيجاب
30	الحلو / المرا	طباق إيجاب
	يفنى / خوالد	طباق إيجاب

انطلاقا من الجدول أعلاه يظهر لنا اعتماد الشاعر مفدي زكريا في قصيدته ثورة الشرفاء على الطباق الإيجاب أكثر من الطباق السلب ، وقد لعب هذا الطباق – طباق الإيجاب– دور مهم على المستوى الإيقاع الداخلي للقصيدة سواء من حيث الصوت فهو قد

[1] مرعي بن يوسف الحنبلي، القول البديع في علم البديع، ط1 ، كنوز اشبيليا، الرياض– السعودية ، 2004، ص 123.

أعطى للقصيدة إيقاعا و نغما موسيقيا من خلال اجتماع ضديه في البيت أو من حيث الدلالة فقد وضَّح المعاني وأكَّدها داخل الأبيات ، فعلى سبيل المثال دلالة توظيف الطباق الإيجاب في البيت السابع (خفية / جهرا) توضيح المعنى المتمثِّل في إظهار قوة وعظمة وقداسة الثورة الجزائرية و دلالة توظيفه في البيت الخامس عشر (لاتباع و لا تشرى) توضيح المعنى المتمثِّل في تمسك الجزائريين بوطنهم وابتعادهم عن خيانته ، ودلالة توظيفه في البيت الرابع والعشرين توضيح المعنى المتمثِّل في إظهار عدم صدق الكتلتين في إقرار و بسط السلام حول العالم ...

وكخلاصة لهذا الفصل يمكننا أن نقول إنّ للإيقاع الداخلي حضور قوي في قصيدة ثورة الشرفاء للشاعر مفدي زكريا كان هذا الحضور بواسطة العناصر المكوِّنة لهذا الإيقاع كالتكرار وأنواع الأصوات والجناس والتصريع ... وقد كان لحضوره دورا هاما لا يقل في أهميته عن الإيقاع الخارجي خاصة وأنّ هذا الإيقاع – الإيقاع الداخلي – ما هو إلا حالة تعتري الشاعر فتؤثر بشكل قوي في بناء قصيدته وتخلق أثرا موسيقيا فيها يتغير بتغيُّر حالة الشاعر وهنا يقول فوزي عيسى " فالإيقاع الداخلي يؤدي دورا هاما في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة" [1] .

[1] فوزي عيسى ، النص الشعري وآليات القراءة ، دط ، منشأة المعرف ، مصر ، 1997 ، ص 441

الفصل الثاني:

البنية الإيقاعية الخارجية ومظاهرها في القصيدة

المبحث الأول : الوزن

المبحث الثاني : القافية

المبحث الأول : الوزن

أولا : مفهومه :

أ. لغة :

جاء في لسان العرب لابن منظور :" الوزن ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدراهم و الوزن :المثقال والجمع أوزان ، أوزان العرب ما بنت عليه أشعارهم ، واحدها وزن وقد وزن الشعر وزنا فاتزن" [1] . وكلمة وزن مأخوذة من " وزن يزن وزنا وزنة ووزن الشعر أي قطعه أو نظمه موافقا للميزان" [2]

ب. اصطلاحا :

" في محاولة منا لإبداء تعريف معتبر للوزن ، لا يسعنا إلا أن نقول إنَّ الوزن : هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا ، وتدرس هذه الظاهرة لتعين القارئ الناقد على التمييز بين الخطإ والصواب ، ولتعين الشاعر المبتدئ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه ، وبتعبير آخر هي تقطيع البيت وتجزئته بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه " [3] .

فالوزن ذو أهمية كبيرة في الشعر لعلاقته بالإيقاع فهو " الموسيقى الناتجة عن تتابع تفعيلات معينة ، تتكرر في كل بيت دون أي تغيير ، وهو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا ، فلا شعر من دون وزن مهما حشد الشاعر من صور وعواطف ، بل إنَّ الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن" [4]

---

[1] ينظر ابن منظور ، مرجع سبق ذكره ،مادة وزن ص4829

[2] لويس معلوف ، المنجد في اللغة والأعلام ، دط ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1976 ، ص 899

[3] عبد الرحمان تبرماسين ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، دط ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 2003 ، ص 05

[4] ينظر : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سبق ذكره ، ص 290

وقد عرفه إميل بديع يعقوب في كتابه المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر بأنه : " الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية أو هو الموسيقى المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري ، والوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ،ومقطوعاتهم وقصائدهم .والأوزان الشعرية التقاليدية ستة عشر وزنا وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر منها ووضع الأخفش وزنا واحدا. وللوزن أثر مهم في تأدية المعنى ، فلكل واحد من الأوزان الشعرية المعروفية نغم خاص يوافق لونا من ألوان العواطف الإنسانية والمعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها " [1]

ويرى مصطفى حركات أنَّ الوزن في البيت :" هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات : الشطران ، التفاعيل ، الأسباب والأوتاد " .[2]

" ولابد علينا أن ننتبه إلى طبيعة الوزن في نظام الشطرين (الشعر العمودي) فالوزن فيه يختلف عن طبيعة الوزن في الشعر الحر الموزون الذي يبنى على التفعيلة والسطر الشعري، حيث أنَّ المعنى وطول العبارة وقصرها خاضعة في نظام الشطرين لطبيعة الوزن وطول أشطره بمعنى أنَّ الخارجي – في نظام الشطرين – يتحكم في الداخلي ، بينما طبيعة الوزن وطول الأشطر خاضعة للمعنى في شعر التفعيلة أي أن الداخلي (المعنى) يتحكم في تحديد الخارجي ومن ثم تكون أشطر شعر التفعيلة غير متساوية ولا يستطيع أحد أن يحدد أبعادها " [3]

إذن انطلاقا مما سبق فالوزن هو البحر الشعري الذي تبنى عليه القصيدة والمتكوِّن من عدد من التفعيلات هذه الأخيرة تبدأ بالسواكن والمتحركات ثم تكوّن هذه السواكن والمتحركات أسبابا وأوتادا ثم هذه الأسباب والأوتاد تكون تفعيلة ثم هذه التفاعيل تكون وزن البيت الشعري

[1] إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ،ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ،1991 ، ص 485

[2] مصطفى حركات ، أوزان الشعر ، ط1 ، الدار الثقافية للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 1998 ، ص7

[3] أحمد بزيو ، مرجع سبق ذكره ، نقلا عن كريم الوائلي ، جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة ،" مركز الأبحاث " kuwait25. com ص03

ثانيا : الأوزان الشعرية وأنواعها

تتكون أوزان الشعر العربي من تفعيلات مشكلة بطرائق مخصوصة ، وتسمى هذه الأوزان بحورا [1] .

وقد اختلف العلماء في سرّ تسمية الأوزان الشعرية بالبحور ، فيقول نور الدين صمود أنَّ الوزن " يسمى بحرا لأنه لاينتهي مهما أخذت منه" [2] .

ويقول غازي مختار طليمات : إنَّ الخليل آثر هذه التسمية على سواها لأنَّ البحر رحب متباعد الشطان ، ولأنّ الوزن الواحد أفق فني واسع كالبحر يغترف منه الشعراء فلا ينفذ ماؤه ولا ينقص ،بل يزيد ويزخر... ولعله آثر هذه التسمية ذاهبا في الأمر مذهبا آخر وهو أن بحور الشعر مشتبكة يفضي بعضها إلى بعض ، فتؤلف كل مجموعة منها محيطا مديد الأطراف يفوق البحر سعو وزخارة ويسمى الدائرة العروضية ،وهكذا تجتمع البحور في دوائر كما تتآخى بحار الأرض في المحيطات" [3] .

وعدد البحور الشعرية كما هو معروف ستة عشرا بحرا منها الصافي ومنها الممزوج (المركب) هي : " الطويل ، المديد ، البسيط ، الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، السريع المنسرح ، الخفيف ، المضارع ، المقتضب، المجتث، المتقارب المحدث ويسمى المتدارك أو الخبب"[4]. ويتكون كل واحد من هذه البحور من تفعيلات وهذه التفعيلات نوعان – من حيث عدد حروفها – هي :[5]

أ. **خماسية** : وهي ما تكونت من خمسة حروف عددها اثنان هي : فعولن ، فاعلن

---

[1] كمال أبو ديب ، في البينية الإيقاعية للشعر العربي ، ط2 ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، 1981 ، ص48

[2] نور الدين صمود ، تبسيط العروض ، ط1 ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1986 ، ص280

[3] غازي مختار طليمات ، عروض الشعر العربي من المعلقات إلى شعر التفعيلة ، ط1 ، دار طلاس للنشر ، دمشق – سوريا ، 1994 ، ص26

[4] زين كامل الخويسكي و محمد مصطفى أبو الشوارب ، العروض العربي صياغة جديدة ، ط1، ج1 ، دار الوفاء للنشر والتوزيع ،الإسكندرية ، 2022 ،ص 22

[5] محمود علي السَّمان ، العروض القديم – أوزان الشعر العربي وقوافيه – ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، 1986 ، ص 15/14

ب. سباعية : وهي ماتكونت من سبعة حروف وعددها ثمان هي : مستفعلن ، مستفع لن ، فاعلاتن ، فاع لاتن ، مفاعلين ، مفاعلتن ، متفاعلن ، مفعولات

من حيث اتِّفاق هذه التفعيلات واختلافها في البيت الشعري قسّم العروضيون البحور إلى قسمين هما :[1]

أ. **البحور الصافية** : وهي التي تتركب من تفعيلة واحدة تتكرر في البيت وعدد هذه البحور سبعة هي : الوافر والهزج والكامل والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك .

ب. بحور مركبة (ممزوجة) : تتركب من تفعيلتين مختلفتين وهي : الطويل والبسيط والخفيف و المديد والمنسرح والمضارع والمقتضب والمجتث والسريع.

وقد وردت هذه البحور بمفتاحها و أوزانها كلها في قول صفي الدين الحلي :[2]

- طويل له دون البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
- لمديد الشعر عندي صفات فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
- إنّ البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
- بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعولن
- كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن
- على الأهزاج تسهيل مفاعيلن مفاعيلن
- في أبحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن
- رمل الأبحر ترويه الثقات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
- بحر سريع ماله ساحل مستفعلن مستفعلن فاعلن
- منسرح فيه يضرب المثل مستفعلن مفعلات مفتعلن
- يا خفيفا خفت به الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن
- تعد المضارعات مفاعيل فاع لاتن

[1] ينظر : محمود علي السَّمان ، مرجع سبق ذكره ، ص 26/25

[2] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص 421/420

- اقتضب كما سألوا مفعلات مفتعلن
- إن جثت الحركات مستفع لن فاعلاتن
- على المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن
- حركات المحدث تنتقل فعلن فعلن فعلن فعلن

ثالثا : مكونات الوزن

يتركب كل بحر شعري – وهو يمثل موسيقى الشعر – من أجزاء أو تفعيلات التي هي وحدة صوتية موسيقية لا يدخل في حسابها نهاية الكلمات إذ هي تنتهي أحيانا في آخر الكلمة و أحيانا في وسطها [1] ، هذه التفعيلات قسّمها العروضيون إلى مقاطع تختلف في عدد حروفها وحركاتها وسكناتها[2] تسمى الأسباب والأوتاد والفواصل

1. **الأسباب** : وهي مقطع مركب من حرفين وهي نوعان :[3]

أ. **السبب الخفيف** : هو ما يتألف من حرفين أولهما متحرك وثانيهما ساكن نحو :لم ، عن ، قد...

ب. **السبب الثقيل** :هو مايتألف من حرفين متحركين نحو :لكَ ، بكَ ...

2. **الأوتاد** : مقطع عروضي مركب من ثلاثة أحرف وهي نوعان : [4]

أ. **وتد مجموع** : يتكون من حرفين متحركين بعدهما ساكن نحو : قضى .

ب. **وتد مفروق** : يتكون من حرفين متحركين بينهما ساكن نحو : كيف

3. **الفواصل** : وهي نوعان[5]

---

[1] محمود علي السَّمان ، مرجع سبق ذكره ، ص 12

[2] عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ،ط1 ، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 2006 ، ص 13

[3] المرجع نفسه ، ص14

[4] محمد علي شوابكة و أنور أبو سليم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، دط ، دار البشير ، عمان ، 1994 ، ص 316/315

[5] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 14

أ. **فاصلة صغرى** : هي ما تتألف من أربعة أحرف الثلاثة الأولى منها متحركة والرابع ساكن نحو : لعبَتْ وفرحَتْ وضحكَتْ بسكون التاء في الأفعال الثلاثة ونحو ذهبا ورجعا وذهبوا ورجعوا

ب. **فاصلة كبرى** : ما تتألف من خمسة أحرف الأربعة الأولى منها متحركة والخامس ساكن نحو : غمرنا من قولك غمرنا فلان بعطفه ونحو شجرةٍ وثمرةٍ وبركةٍ بتنوين التاء في كل منها.

وقد اجتمعت الأسباب والأوتاد والفواصل بأنواعها في عبارة " لم أر على ظهر جبل سمكة " ، من حروف التقطيع تتكون الأسباب والأوتاد والفواصل ،ومن الأسباب والأوتاد والفواصل تتركب التفعيلات ، ومن التفعيلات يتكون البحر الشعري [1].

ولابد من الإشارة إلى أن بعض العروضيين لا يذكرون الفاصلتين كجزء من الأجزاء المركبة للتفعيلة لأنه لو تأملنا في الفاصلة الصغرى لوجدناها مركبة من سببين ثقيل وخفيف والكبرى مركبة من سبب ثقيل ووتد مجموع[2] .

رابعا : التغيرات التي تطرأ على الوزن :

ينقسم البيت الشعري إلى قسمين متساويين من حيث النغم والقياس والموسيقى يعرف كل قسم بالمصراع أو بالشطر فيقال : الشطر الأول أو الشطر الثاني كما يقال المصراع الأول أو المصراع الثاني من البيت . ولما كان للتفعيلة الأخيرة من كل شطر أهمية خاصة انفردت بتسمية خاصة ، فالتفعيلة التي في آخر الشطر الأول من البيت تسمى " العروض " بفتح العين والتفعيلة التي في آخر الشطر الثاني من البيت تسمى الضرب و ماعدا ذلك من التفاعيل تسمى الحشو [3] .

[1] محمود علي السَّمان ، مرجع سبق ذكره ، 13

[2] المرجع نفسه

[3] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص21

ويجب التنبيه على أن هناك فرقا من جهة التسمية بين التغيير الذي يحدث في الحشو والتغيير الذي يحدث في العروض والضرب ، فالتغيير الذي يحدث في الحشو يسمى " الزحاف " والتغيير الذي يحدث في العروض والضرب يسمى " العلة ". [1]

1. الزحافات: وهو تغيير يلحق بثواني أسباب في الأجزاء المكونة للبيت الشعري في الحشو وغيره [2] ، ويعرفها إميل بديع يعقوب في كتابه المعجم المفصل بقوله : " الزحاف تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد ، وهو غير لازم بمعنى أن دخوله في بيت من القصيدة لايستلزم دخوله في بقية الأبيات ، وهو يصيب الجزء (التفعيلة) حشوا كان هذا الجزء أم عروضا أم ضربا. " [3] وهو نوعان :

أ. **الزحاف مفرد** : هو أن يمس التفعيلة تغير واحد وهو ثمانية أنواع : الخبن ، الإضمار ، الوقص، الطيّ، القبض العصب ، العقل ، الكف [4]

- **الخبن** : حذف الثاني الساكن ويكون في التفعيلات : مستفعلن تصير متفعلن / مستفع لن تصير متفع لن / فاعلن تصير فعلن / فاعلاتن تصير فعلاتن / مفعولات تصير معولات
- **الإضمار** : تسكين الثاني المتحرك ويكون في تفعيلة " متفاعلن " التي تصير متْفاعلن
- **الوقص** : حذف الثاني المتحرك ويكون إلا في تفعيلة متفاعلن التي تصير مفاعلن
- **الطيّ** : هو حذف الرابع الساكن – بشرط أن يكون الثاني سببا – ويكون في التفعيلتين : مستفعلن تصير مستعلن / مفعولات تصير مفعلات
- **القبض** : حذف الخامس الساكن ويكون في : فعولن تصير فعول بتحريك اللام / مفاعيلن تصير مفاعلن

[1] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 23

[2] أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، دط ، مكتبة الأدب ، القاهرة –مصر ، 1997 ، ص 12

[3] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص 254

[4] ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض والقافية ، دط ، دار الهداية للنشر والتوزيع ، قسنطينة –الجزائر ، 2002 ، ص 39

– **العصب** : تسكين الخامس المتحرك ويكون في "مفاعلتن " التي تصير مفاعلْتن بتسكين اللام

– **العقل** : حذف الخامس المتحرك ويكون في مفاعلتن فتصير مفاعتن وتحول إلى مفاعلن

– **الكف** : حذف السابع الساكن – بشرط أن يكون الثاني سببا – ويكون في التفعيلات :

مفاعيلن تصير مفاعيل بتحريك اللام / فاعلاتن تصير فاعلات بتحريك التاء / مستفعلن تصير مستفعل بتحريك اللام / فاع لاتن تصير فاع لات. [1]

ب. الزحاف المركب أو المزدوج : هو اجتماع زحفين في تفعيلة واحدة ولهذا الزحاف أسماء أو اصطلاحات عروضية تبعا لنوعي الزحافين اللذين يجتمعان في التفعيلة الواحدة . والزحاف المزدوج أربع أنواع هي :

– **الخبل** : هو اجتماع الخبن والطيّ ويكون في التفعيلتين : مستفعلن تصير متعلن بتحريك التاء / مفعولات تصير معلات وتحول إلى فعلات

– **الخزل** : اجتماع الإضمار والطي ويكون في متفاعلن التي تصير متْفعلن بتسكين التاء وتحول إلى مفتعلن

– **الشكل** : هو اجتماع الخبن والكف ويكون في فاعلاتن تصير فعلاتُ بتحريك التاء

– **النقص** : هو اجتماع العصب والكف ويكون في مفاعلتن تصير مفاعلْتُ بتسكين اللام وتحريك التاء وتحول على مفاعيلُ بتحريك اللام [2]

2. العلل : تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضرب في البيت الشعري وهي لازمة غالبا ، بمعنى أنها إذا وردت في أول بيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها [3] وهي نوعان علة الزيادة وعلة النقصان .

---

[1] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 137 /138 /139

[2] المرجع نفسه ، ص 139

[3] إميل بديع يعقوب ،مرجع سبق ذكره ، ص 260

أ. **علل الزيادة** : وتكون هذه العلة بزيادة حرف واحد أو حرفين في بعض الأضرب وهي ثلاث

– **التذييل** : زيادة حرف واحد على ما آخره وتد مجموع وتكون في البحور التالية : المتدارك فاعلن تصير " فاعلان " / الكامل متفاعلن تصير " متفاعلان" / مجزوء البسيط مستفعلن تصير " مستفعلان"

– **الترفيل** : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع وتكون في البحور التالية : المتدارك فاعلن تصير " فاعلاتن " / الكامل متفاعلن تصير " متفاعلاتن"

– **التسبيغ** : زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف وتكون إلا في بحر الرمل فاعلاتن تصير " فاعلاتان" [1]

ب. **علل النقصان** : وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب أو إحداهما [2] . وهي :

– **الحذف** : إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء ويدخل عن : فعولن فتصبح " فعو" وتنقل إلى " فَعَلْ " وذلك في المتقارب/ مفاعيلن فتصبح " مفاعي" وتنقل إلى " فعولن " في الطويل والهزج / فاعلاتن فتصبح " فاعلا " وتنقل إلى " فاعلن" في المديد والرمل والخفيف

– **القطف** : إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء (التفعيلة) وإسكان الخامس المتحرك (القطف : الحذف + العصب) ويدخل على مفاعلتن فتصبح " مفاعل " وتنقل إلى فعولن في الوافر

– **الحذذ** : حذف الوتد المجموع من آخر الجزء (التفعيلة) ويدخل على متفاعلن فتصبح " متفا " وتنقل إلى فعلن بتحريك العين وذلك في بحر الكامل

– **الصَّلم** : حذف الوتد المفروق من آخر الجزء (التفعيلة)ويدخل على مفعولات فتصبح" مفعو" وتنقل إلى فعلن في بحر السريع

[1] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 146

[2] المرجع نفسه، 146

– **الوقف** :تسكين السابع المتحرك من الجزء ويدخل على مفعولات بضم التاء فتصبح "مفعولاتْ" بتسكين التاء في السريع ومنهوك المنسرح

– **الكسف** : حذف السابع المتحرك ويدخل على مفعولات فتصبح" مفعولا " وتنقل إلى مفعولن وذلك في السريع ومنهوك المنسرح

– **القصر** : حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله ويدخل على : فعولن فتصبح " فعولْ " بسكون اللام في المتقارب / فاعلاتن فتصبح " فاعلاتْ " في المديد والرمل / مستفع لن فتصبح " مستفع لْ" وتنقل إلى مفعولن في مجزوء الخفيف

– **القطع** : حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ماقبله ويدخل على : فاعلن فتصبح " فاعلْ " وتنقل إلى فعلن في البسيط والمحدث / متفاعلن فتصبح " متفاعلْ " وتنقل إلى فعلاتن في الكامل / مستفعلن فتصبح " مستفعلْ " وتنقل إلى مفعولن في الرجز

– **البتر:** إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة وحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ماقبله (البتر : الحذف + القطع) ويدخل على : فعولن فتصبح " فع " وذلك في المتقارب / فاعلاتن فتصبح " فاعل" وتنقل إلى فعلن في المديد[1].

3. الفرق بين الزحافات والعلل :

– الزحاف يختص بالأسباب ، أما العلة فتدخل على الأسباب والأوتاد

– الزحاف يدخل في الحشو والعروض والضرب أما العلة فلا تدخل إلا على العروض والضرب

– الزحاف إذا عرض لا يلزم غالبا وإذا لزم سُمي **زحافا يجري مجرى العلة** ، والعلة إذا عرضت لزمت وإذا لم تلزم سميت **علة تجري مجرى الزّحاف** [2]

– قد يحدث تغيير في التفعيلة في الحشو وهذا التغيير لايحدث في ثواني الأسباب وإنما في الأوتاد وهو غير لازم يسمى علة جارية مجرى الزحاف

– من العلل التي تجري مجرى الزحاف : التشعيث (حذف أول الوتد المجموع في فاعلاتن فتصير فالاتن وتنقل الى مفعولن في بحر الخفيف والمجتث ، وفاعلن ففتصير فالن وتنقل

[1] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص 264/263

[2] المرجع نفسه ، ص 260

الى فعلن بسكون العين في بحر المتدارك) و الحذف : (إسقاط السبب الخفيف من عروض بحر المتقارب فعولن فتصير " فعو " وتنقل الى فعل بتحريك العين وسكون اللام) والخرم : (إسقاط أول الوتد المجموع في بداية المصرع الأول ويكون في فعولن التي تصير " عولن " وتنقل إلى فعلن بتسكين العين في الطويل والمتقارب ، وفي مفاعلتن فتصير " فاعلتن" وتنقل إلى مفتعلن في الوافر ، وفي مفاعيلن فتصير " فاعلين" وتنقل إلى مفعولن في المضارع والهزج) [1]

خامسا : كيفية رصد الوزن في القصيدة :

لكي يتم رصد الوزن في أي قصيدة وضع العروضيون خطوات تسهل على الدارس تحديد الوزن هي :

1. **الكتابة العروضية** : وهي الكتابة المطابقة للصوت المسموع لا للشكل المرسوم ، فالشكل المرسوم تراه العين كما اصطلح علية مبتدعو هذه الكتابة ، وأما الصوت فتراه الأذن ،ويتحول مع الكتابة العروضية إلى شكل يختلف قليلا عن القواعد الإملائية [2].

وقد عرفها إميل بديع يعقوب في كتابه المفصل بأنها : هي كتابة الشعر كما يلفظ به [3]. وهي تقوم على أمرين أساسيين هما :

أ. **كل ماينطق به يكتب ولو لم يكن مكتوبا وهذا يستلزم :**[4]

- فك إدغام الحرف المشدد نحو : مدَّ تصير مدْدَ
- كتابة التنوين نحو : جبلٌ تصير جبلن وعند الوقف في حالة النص يكتب التنوين ألفا نحو : صباحا تصر صباحا
- كتابة ألف الأسماء التي تتضمن ألفا نطقا لاكتابة نحو: هذا تصير هاذا و هذان تصير هاذان و هؤلاء تصير هاؤلاء و ذلك تصير ذالك و الله تصير اللاه ولكن تصير لاكن و لكنَّ تصير لاكنْنَ والرحمان تصير الرحمان ...

[1] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 151/150

[2] الفضيل بن عمرة ، الكامل في العروض – جميع المستويات – ، دط ، دار هومه ، الجزائر ، 2008 ، ص25

[3] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص 383

[4] المرجع نفسه ، ص384/383

– كتابة الواو في الأسماء التي تتضمن واو نطقا لاكتابة نحو : داود تصير داوود وطاوس تصير طاووس ...

– كتابة حركة حرف القافية فإن كانت حركتته ضمة كتبت واوا نحو (يلعب تصير يلعبو) وإن كانت كسرة كتبت ياءً نحو (مدلَّلِ تصير مدلْللي) وإن كانت فتحة كتبت ألفا نحو (تعوَّدَ تصير تعوودا)

– إذا أشبعت حركة هاء الضمير للمفرد المذكر الغائب كتبت حرفا مجانسا للحركة أي واو إذا كانت ضمة نحو : (لهُ تصير لهو و منهُ تصير منهو) وياء إذا كانت كسرة نحو :(به تصير بهي). بينما كاف المخاطب أو المخاطبة لاتشبع أي لايزاد حرفا بعدها بكَ وبكِ وإليكَ وإليكِ

ب. كل ما لاينطق به لايكتب ولوكان مكتوبا وهذا يستلزم :

– حذف همزة الوصل إذا لم ينطق بها ونجد هذه الهمزة في ماضي الأفعال الخماسية والسداسية المبدوءة بهمزة وصل وفي أمرها ومصدرها و كما نجدها أمر الثلاثي والأسماء العشرة (اسم ، ابن ، ابنة، امرؤ امرأة ، اثنان ، اثنتان ، ايم و ايمن المختصة بالقسم ، است) نحو : فانطلقَ تصير فنطَلَقَ / فانطلِقْ تصير فنطلِقْ / فانطلاقٌ تصير فنطلاقن / فاكْتُبْ تصير فكْتُبْ /شاهدت ابْنَكَ تصير شاهدت بنَكَ

– " أل " فإذا كانت أل قمرية اكتفي بحذف الألف نحو : طلع القمر تصير طلع لقمر وأما إذا كانت شمسية فإنها تحذف أيضا وتقلب اللام حرفا من جنس الحرف الأول في الاسم الداخلة عليه نحو : طلعت الشمس تصير طلعت شْشَمْسُ .

– تحذف واو " عمرو" الزائدة رفعا وجرا نحو : جاء عمرٌو تصير عمرن

– تحذف الألف والواو الساكنة والياء الساكنة من أواخر الحروف والأفعال والأسماء إذا وليها ساكن نحو: في البحر تصير فلبحر / إلى السَّهل تصير إلسْسهل / مشى الفتى تصير مشلفتى / قاضي المدينة تضير قاضلمدينة / فتى العصر تصير فتلعصر

– تحذف الألف الفارقة من أواخر الأفعال نحو : كتبوا تصير كتبو [1]

[1] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص 385/384

– تحذف ياء المنقوص وألف المقصور غير المنونين عندما يليهما ساكن نحو : المحامي القدير تصبح المحاملقدير / الفتى الغريب تصبح الفتلغريب[1]

2. الترميز : وهي المرحلة الثانية تأتي بعد الكتابة العروضية فتقابل الحركات (الفتحة والضمة والكسرة) بعلامة (/) وتقابل السكنات (الحروف الساكنة) بعلامة (0) [2]

3. وضع التفاعيل : وهي المرحلة الأخيرة وتتمثل في وضع التفاعيل المناسبة للترميز نحو :[3]

0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0//0/	0/0//0/	0/0//0/
فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن

4. الوزن في قصيدة ثورة الشرفاء لمفدي زكريا :

1./ مَدَدْنَا خُيُوطَ الفَجْرِ..قُم نَصْنَع الفَجْرَا *** وصُغْنَا كِتَابَ البَعْثِ قُم نَنْشُرِ الصِّفرَا

مَدَدْنَا خُيُوطَ لْفَجْرِ..قُمْ نَصْنَعِ لْفَجْرَا *** وَصُغْنَا كِتَابَ لْبَعْثِ قُم نَنْشُرِ صْصِفْرَا

0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// *** 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

2./ ودُسْنَــا غُــرُورَ الدَّهْــرِ في كِبْرِيَائِه*** فَصَعّر خدًّا وانحَنَى ، يَطْلُب العُذْرَا

وَدُسْنَا غُرُورَ دْدَهْــرِ فِيْ كِبْرِيــَائِهي *** فَصَعْعَرَ خَدْدَنْ وَنْحَنَى يَطْلُبُ لْعُذْرَا

0/0// 0/0/0// 0 /0/0// *** 0//0// 0/0// /0// 0/0/ 0// 0/ 0// 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

3./ وَخُضْنَا تَصَارِيفَ الزَّمَانِ ، نَرُوضُهَا *** ونَصْدَعُ بالإعْجَازِ أحْدَاثَها السُّكْرَى

وَخُضْنَا تَصَارِيْفَ زْزَمَانِ نَرُوضُهَا *** ونَصْدَعُ بِلْإِعْجَازِ أَحْدَاثَه سْسُكْرَى

0/0// 0/0/0// /0// 0//0// *** /0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

[1] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 12

[2] عبد الحكيم عبدون ، الموسيقى الشافية للبحور الصافية ، ط1 ، دار العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة –مصر ، 2001 ،ص 40

[3] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص 385

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

4./ وَسُقْنَا سَفِينَ الوَعْدِ حُمْرًا شِرَاعُهَا *** يُوجِّهُهَا للنَّصْرِ ، مَنْ وَعَدَ النَّصْرَا

وَسُقْنَا سَفِينَلْوَعْدِ حُمْرَنْ شِرَاعُهَا *** يُوَجْجِهُهَا لِنْنَصْرِ مَنْ وَعَدَنْنَصْرَا

0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// /0/ 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

5./ وَرُعْنَا اللَيَالِي الحُبْلَيَاتِ، فَأَجْهَضَتْ *** وَلَمْ نَكُ نُخْشَى، مِنْ عَجَائِبِهَا، شَرَّا

وَرُعْنَلْ لَيَالِلْحُبْلَيَاتِ فَأَجْهَضَتْ *** وَلَمْ نَكُ نَخْشَى مِنْ عَجَائِبِهَا شَرْرَا

0/0// 0/0/0// /0// 0//0// *** /0// 0/0/0// /0/ 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

6./ وَرِثْنَا عَصَا مُوسَى، فَجَدَّدَ صُنْعَهَا *** حِجَانَا، فَرَاحَتْ تَلْقُفُ النَّارَ لَا السِّحْرَا

وَرَثْنَا عَصَا مُوسَى فَجَدْدَدَ صُنْعَهَا *** حِجَانَا فَرَاحَتْ تَلْقُفُنْنَارَ لَسْسِحْرَا

0/0// 0/0/0// /0// 0//0// *** 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

7./ وكلَّمَ مُوسَى اللهُ في الطُّورِ خِفْيَةً *** وَفي الأَطْلَسِ الجبَّارِ كَلَّمَنَا جَهْرَا

وَكَلَّمَ مُوْسَلْلَاهُ فِطْطَوْرِ خِفْيَتَنْ *** وَفِلْأَطْلَسِلْ جَبْبَارِ كَلَّلَمَنَا جَهْرَا

/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// *** 0/0// 0/0/0// /0/ 0/0/0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

8./ وأَنْطَقَ عِيسَى الإنْسَ ، بَعْدَ وَفَاتِهِمْ*** فَأَلْهَمَنَا –فِي الحَربِ– أَنْ نُنْطِقَ الصَّخْرَا

وَأَنْطَقَ عِيسَلإِنْسَ ، بَعْدَ وَفَاتِهِمْ *** فأَلْهَمَنَا –فِلحَربِ– أَنْ نُنْطِقَ صْصَخْرَا

/0// 0/0/0// /0// 0//0// *** /0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

9./ وَحَدَّثَنا عَنْ يَومِ بَدْرٍمحمـــــد *** فَقُمْنَا نُضَاهِي فِي جَزَائِرِنَا بَدْرَا

وَحَدْدَثَنا عَنْ يَومِ بَدْرِنْ مُحَمْمَدِنْ *** فَقُمْنَا نُضَاهِي فِي جَزَائِرِنَا بَدْرَا

0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلين فعول مفاعيلن

10./ تَبَارَكْتَ شَهْرًا بِالخَوَارِقِ طَافِحًا *** وَسُبْحَانَ مَنْ بِالشَّعْبِ فِي لَيْلِه أَسْرَى

تَبَارَكْتَ شَهْرَن بِلْخَوَارِقِ طَافِحَن *** وَسُبْحَانَ مَنْ بِشْشعْبِ فِي لَيْلِهي أَسْرَى

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

11./ فَكَمْ كُنْتُ يَا رَحْمَنُ فِي الشَّكِّ غَارِقًا*** فَآمَنْتُ بِالرَّحْمَنِ فِي الثَّوْرَةِ الكُبْرَى

فَكَمْ كُنْتُ يَا رَحْمَانُ فِشْشَكْكِ غَارِقن*** فَأَأْمَنْتُ برْرَحْمَانِ فِثْثَوْرَ تِلْكُبْرَى

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

12./ وَلبَّاكَ شَعْبٌ كَادَ يَفقِدُ ظنَّهُ *** بِوَعْدِكَ لَولَا أنَّهُ يَحفَظُ الذِّكْرَا

وَلبْبَاكَ شَعْبن كَادَ يَفْقِدُ ظنْنَهُو *** بِوَعْدِكَ لَولَا أَنْنَهُو يَحْفَظُ ذْذِكْرَا

0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0// *** 0//0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

13./ وَيقرَأُ في التَّنزِيلِ عِنْدَ صَلاتِهِ *** بِأَنّكَ بَعْدَ العُسْرِ ، تَغْمِرُهُ يُسْرَا

وَيَقْرَأُ فتْتَنْزِيلِ عِنْدَ صَلاتِهِي *** بِأَنْنَكَ بَعْدَ لْعُسْرِ ، تَغْمِرُهُو يُسْرَا

0/0/0// /0// 0/0/0// /0// *** 0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

14./ وَأَشْرَبتَهُ حُبَّ الشَّهَادَةِ ، فَارْتَمَى *** عَلَى غَمَرَاتِ الموْتِ تُلْهِبُهُ الذِّكْرَى

وَأَشْرَبْتَهُو حُبْبَ شْشَهَادَةِ ، فَرْتَمَى *** عَلَى غَمَرَاتِ لْمَوْتِ تُلْهِبُهُ ذْذِكْرَى

0/0/0// /0// 0/0/0// /0// *** 0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعولن مفاعلين فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

15./ وَفِي سَاحَةِ التَّحْرِيرِ سُوقٌ قِوَامُهَا *** ضَمَائِرُ قَوْمٍ لَاتُبَاعُ ولَاتُشْرَى

وَفِي سَاحَةِ تْتَحْرِيرِ سُوقن قِوَامُهَا *** ضَمَائِرُ قَوْمِنْ لَاتُبَاعُ ولَاتُشْرَى

0/0/0// /0// 0/0/0// /0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

16./ تُوزّع فيهَا لِلشَّهِيدِ شَهَادةٌ *** بِهَا بَصَمَاتُ الرّبُّ تُطْفَحُ بِالْبُشْرَىْ

تُوَزْزَعُ فِيْهَاْ لِشْشَهِيْد شَهَادَتُنْ *** بهَاْ بَصَمَاْتُ رْرَبْب تُطْفَحُ بلْبُشْرَىْ

0/0/0// /0// 0/0 /0// /0// *** 0//0// /0// 0/ 0/0// /0//

فَعُول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

17./ فَأَلَهبْتَ مِنْ بُركَانِ نَـــارِكَ نَـــارَهُ*** وَأَلْقَيْتَ – مِن عَليَاكَ – في رَوعَةٍ أَمْرًا

فَأَلَهبْتَ مِنْ بُركَاْ نِ نَارِكَ نَارَهُوْ *** وَأَلْقَيْتَ– مِنْ عَليَا كَ – فِيْ رَوْعَتِنْ أَمْرَاْ

0/0/ 0// 0/0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// /0// 0/0/ 0/ / 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

18./ عَبَرْنَا عَلَى السَّبْعِ الشِّدَادِ نَشُقُّهَا *** وَلَمْ تُثْنِنَا الْأَرْزَاءُ أَنْ نَعْبُرَ الْعَشْرَا

عَبَرْنَاْ عَلَسْسَبْعِشْ شِدَاْدِ نَشُقُّهَاْ*** وَلَمْ تُثْ نِنَ لْأَرْزَاْ ءُ أَنْ نَعْ بُرَ لْعَشْرَاْ

0/0/0 // 0/ 0// 0/0/0// 0/ 0// *** 0//0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

19./ وَنَفْرِضُ فِي الدُّنْيَا احْتِرَامَ وُجُودِنَا *** وَنَنْشُرُ فِي أَحْلَافِهَا الرُّعْبَ وَالذُّعْرَا

وَنَفْرِ ضُ فِدْدُنْيَحْ تِرَاْمَ وُجُوْدِنَاْ *** وَنَنْشُ رُفِيْ أَحْلَاْ فِهَرْرُعْ بَوَذْذُعْرَاْ

0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0// *** 0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

20./ وَتَشْرُقُ في الدّنْيَا ، رسَالَاتُ بَعْثنَا *** فَتَبْيَضُّ بالْإِشْعاَع إفْريقيَا السّمْرَا

وَتَشْرُ قُفِدْدُنْيَاْ ، رِسَاْلَاْ تُبَعْثِنَاْ*** فَتَبْيَضْ ضُبِلْإِشْعَاْ عِ إِفْرِيْ قِيَسْسَمْرَاْ

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

21./ وَنَعْصِفُ بالْأَصْنَام ، نَذْرُو حُطَامَهَا*** هَشِيْمًا وَنَدْعُو لِلْهُدَى الْأَنْفُسَ الْحَيْرَى

وَنَعْصِ فُبلْأَصْنَامِ،نَذْرُوْ حُطَامَهَاْ *** هَشِيْمَنْ وَنَدْعُولِلْ هُدَلْأَنْ فُسَلْحَيْرَىْ

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

22./ وَتَرْصُدُ في دُنْيَا الْمَطَامع أَسْهَمٌ *** تُكَسَّرُ في الرّمْل الْذي يُجْبرُ الْكَسْرَا

وَتَرْصُ دُفيْ دُنْيَ لْ مَطَامِ عِأَسْهَمُنْ *** تُكَسْسَ رُفرْرَمْلِ لْ لَذيْ يُجْ بِرُلْكَسْرَاْ

0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0// *** 0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

23./ وَتَعْقدُ باسْم السّلْم للْحَرْب نَدْوَةٌ *** يصَرّفهَا السّمْسَارُ بالْعُمْلَة الصّفْرَا

وَتَعْق دُبسْم سْسلْ ملِلْحَرْ بنَدْوَتُنْ *** يُصَرْرِ فهَسْسَمْسَاْ رُبِلْعُمْ لَةَ صْصَفْرَاْ

0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

24./ شُعُوبٌ لإقْرَار السّلَام طَليقَةٌ *** فَلَا الْكُتْلَةُ الْيُمْنَى .. وَلَا الْكُتْلَةُ الْيُسْرَى ..

شُعُوبُنْ لِإقْرَارِ سْ سَلَام طَليقَتُنْ *** فَلَلْكُتْ لَةُ لْيُمْنَىْ .. وَلَلْكُتْ لَةُ لْيُسْرَىْ

0/0// 0/0/0// /0// 0//0// *** 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

25./ فِرَنْسَا ،أَضَاعَتْ رُشْدَهَا ، يَوْمَ أَسْلَمَتْ *** قِيَادَتَهَا دِيغُولَ يَحْكُمُهَا قَهْرَا

فِرَنْسَاْ ،أَضَاْعَتْ رُشْ دَهَاْ ،يَوْ مَ أَسْلَمَتْ***قِيَاْدَ تَهَاْ دِيْغُوْ لَ يَحْكُ مُهَاْ قَهْرَاْ

0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// *** 0/0// 0/0/0// /0// 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

26./ فَلَا خَيْرَ يُرْجَى منْ سِيَاسَة حَاكمٍ *** يَرَى لَذّةَ الْكُرْسيّ منْ شعْبهِ أَحْرَى

فَلَاْ خَيْ رَيُرْجَىْ منْ سِيَاسَ تِحَاْكمِنْ*** يَرَىْ لَذْذَةَ لْكُرْسِيْ بِمِنْ شَعْ بِهِي أَحْرَىْ

0/0// 0/0/0// /0// 0//0// *** 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

27./ تُكَذّبُهُ في كُلّ قَوْلٍ ، فعالُهُ *** مَريضُ يَصُوغُ الْوَهْمَ أَفْكَارُهُ الْبَتْرَا

تُكَذْذِ بُهُوْ فيْ كُلْ لِقَوْلنْ ،فِعَالُهُوْ *** مَريْضُنْ يَصُوغُ لْوَهْ مَ أَفْكَاْ رُهُ لْبَتْرَاْ

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

28./ أَلَا خَبّريني .. هَلْ مَنَارُك لَمْ يَزَلْ *** يَشعُّ عَلَى دَرْبي ، فَيَغْمُرُهُ بشْرَا

أَلَاْ خَبْ بَريْنيْ ..هَلْ مَنَاْرُكِ لَمْ يَزَلْ *** يَشعْعُ عَلَىْ دَرْبيْ ، فَيَغْمُ رُهُوْ بِشْرَاْ

0/0/0// /0// 0/0/0// /0// *** 0//0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

29./ مَشَاهدُ يَفْنَى الدَّهْرُ وَهْيَ خَوَالدُ *** تُذَكّرُنَا أَشْبَاحُهَا الْحُلْوَ وَالمُرّا

مَشَاْه دُ يَفْنَ دْدَهْ رُوَهْيَ خَوَاْلدُوْ*** تُذَكْكِ رُنَاْ أَشْبَاْ حُهَلْحُلْ وَوَلْمُرْرَاْ

0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0// *** 0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

30./ وَسِرْتَا وَمَا سرْتَا سوَى مَشْرَع الظّبَى*** وَمَرْعَى الظَبآ، سَلْني فَإنّي بهَا أَدْرَى

وَسِرْتَاْوَمَاْ سِرْتَاْ سِوَىْ مَشْ رَعِ ظْظبَىْ *** وَمَرْعَ ظْظِبَاْ، سَلْنِيْ فَإنْنيْ بهَاْ أَدْرَىْ

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

31./ وَيَا سَاكِني وَهْرَان باللهِ خَبّروا .. *** أَلَمْ تَتْرُكُوا للنّاس دُونَكُمُ فَخْرَا ؟

وَيَاْ سَاْ كِنِيْ وَهْرَاْ نَبلْلَاْ هِ خَببرُوْ .. *** أَلَمْ تَتْ رُكُوْ لنْنَا سِدُوْن كُمُو فَخْرَاْ ؟

0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

32./ وَيَاسَاحَةَ الطّحْطَاحَةِ اصْطَبِغِي دَمًا*** وَكُونِي بِسَقْرِ الْمَجْدِ فِي حَرْبِنَا طَغْرَا

وَيَاْسَاْ حَةَ طْطَحْطَاْ حَةِ صْطَ بِغِيْ دَمَنْ*** وَكُوْنِيْ بِسَقْرِلْمَجْ دِفِيْ حَرْبِنَاْ طَغْرَاْ

0/0// 0/0/0// /0// 0//0/ *** 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

33./ بِلَادِي الّتِي مِنْ ذَوْبِ قَلْبِي ، نَظَمْتُهَا*** نَشيدًا ، فغنّى الْكَوْنُ ثَوْرَتَها الشَعْرَا

بِلَاْدِلْلَتِيْ مِنْ ذَوْ بِ قَلْبِيْ ، نَظَمْتُهَاْ*** نَشِيْدَنْ ، فَغَنْلْكَوْ نَثَوْرَ تُهَ شْشَعْرَاْ

0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0/ *** 0/0// 0/0/0// /0// 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

34./ بِلَادِي يَمينًا بالذي شَرَعَ الْفِدَا *** وَبالجَيْشِ في السّاحَاتِ يَسْتَرْخِصُ العُمْرَا

بِلَاْدِيْ يَمِيْنَنْ بلْلَذِيْشَ رَعَ لْفِدَاْ*** وَبِلْجَيْ شِفِسْسَاْحَاْ تِ يَسْتَرْ خِصُ لْعُمْرَاْ

0/0// 0/0/0// /0// 0//0/ *** 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فعولن مفاعلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

35./ فَلَاعِزَّ حَتَّى تَسْتَقِلَّ جَزَائِرٌ *** وَلَامَجْدَ حَتَّى نَصْنَعَ الْوِحْدَةَ الْكُبرَى

فَلَاْعِزْ زَحَتْتَىْ تَسْ تَقِلْلَ جَزَاْئِرنْ*** وَلَاْمَجْ دَ حَتْتَىْ نَصْ نَعَ لْوِحْ دَةَ لْكُبرَىْ

0/0// 0/0/0// /0// 0//0/ *** 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

بعد قيامنا بالكتابة العروضية للأبيات الشعرية المكوّنة لهذه القصيدة ووضع الترميز والتفاعيل المناسبة لهذه الترميز نلاحظ أن الشاعر مفدي زكريا – في قصيدته ثورة الشرفاء – اعتمد على بحر الطويل وهو من البحور المركبة في وزنها حيث أنَّه يتركب من تكرار تفعيلتين هما " فعولن مفاعيلن " وعدد حروفه ثمان وأربعون حرفا في حالة التصريع ، وهو بحر يتصف بمجموعة من الخصائص – اكتشفناها من خلال هيامنا وولعنا بفنية لتقطيع العروضي – نذكر بعضها فيما يلي :

- ينتمي إلى دائرة المختلف التي تشمل معه كل من البسيط والمديد

– يعد أطول البحور الشعرية في الشعر العربي فهو لا يستعمل إلا تاما ، فلا يكون مجزوءًا ولا مشطورا ولا منهوكا

– من البحور التي يدخلها التصريع فيجعل عروضه وضربه متساويان وهذا ما نلاحظه في البيت الأول من هذه القصيدة فالعروض " مفاعيلن " والضرب " مفاعيلن "

– يتميز بكونه من البحور التي تتطلب نفسا شعريا طويلا من الشاعر فهو من البحور الغنية بالكلمات

– من البحور الخطابية الحماسية أي يستعمل في مقام الحماس الذي يتطلب من الشاعر أن يرفع في الإيقاع وهذا ما جعل مفدي زكريا يعتمد عليه في هذه القصيدة فهي قصيدة ثورية حماسية ولعل العنوان بنية كافية للدلالة على هذه الصفة " ثورة الشرفاء "

– من أكثر البحور الشعرية التي اعتمدها الشعراء الجاهليين في معلقاتهم كمعلقة زهير بن أبي سلمى ومعلقة طرفة بن العبد ومعلقة امرؤ القيس ...

ولقد طرأ على وزن هذا البحر " فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعيلن " مجموعة من التغيرات داخل القصيدة نرصدها في الجدول الآتي :

جدول (08) : يوضِّح تفعلتي الوزن وما طرأ عليهما من تغيير

التفعيلة	موقعها	الترميز	مكونات التفعيلة	التفعيلة بعد التغيُّر	اسم التغيُّر الواقع على التفعيلة	صفة التغيُّر
فعولن	الحشو	0/0//	وتد مجموع + سبب خفيف	فعول	زحاف القبض	غير لازم
مفاعيلن	الحشو	0/0/0//	وتد مجموع + سببين خفيفين	مفاعلن	زحاف القبض	غير لازم

مفاعيلن	العروض	//0/0/0	وتد مجموع + سببين خفيفين	مفاعلن	زحاف القبض وهنا جرى مجرى العلة لأنه أصاب العروض والتزم به الشاعر في كل القصيدة وهاتان الخاصيتان من خصائص العلَّة.	لازم فقد التزم به الشاعر في كل أبيات القصيدة

المبحث الثاني : القافية

أولا: مفهومها :

أ. **لغة** : القافية في اللغة من قفا يقفو أي يتبع وسميت القافية بهذا الاسم لأنها تتبع بعضها، ومنها قولهم قفوت فلانا إذا تبعته[1].

وقيل أنها من القفو وهوآخر الشي ء فهي تقفو الكلام أي تجيء في آخره.[2]

ب. **اصطلاحا** : يعرفها علماء العروض بأنها المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت.[3]

وقد أعطيت لها تعاريف عدَّة منها تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يرى بأنها المقطع الصوتي الذي يحدد من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله ، بينما الأخفش الأوسط يرى بأنها آخر كلمة في البيت و الفراء زعم أنها الروي – ورأيه ضعيف –[4] .

ومن تعريف المحدثين لها تعريف صفاء لخلوصي الذي يقول في تعريفه للقافية : هي مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت وهي الفاصلة الموسيقية التي يتوقع السامع تكرارها في فترات منظمة [5].

ومهما تبين من خلاف بين العروضيين فالنتيجة واحدة و هي أن القافية تقع في آخر البيت ويشترط تكرارها في نهاية كل بيت لأنّها لازمة إيقاعية تعتمد على تكرار أصوات

---

[1] ينظر : ابن منظور ، المرجع السابق ، باب القاف ، مادة قفا ، ص 3708

[2] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص347

[3] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص108

[4] إميل بديع يعقوب ، المرجع السابق ، ص 347

[5] عبد الحميد دقياني ، القافية في شعر بلقاسم خمار ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة بسكرة – الجزائر ، ماي 2007 ، ص 152

معينة تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحد رؤياه بالكلمة والوزن فقط وإنما يتطلب إلى جانب ذلك قافية أيضا[1].

ثانيا : حروفها

حروف القافية حسب تتابعها في القافية هي: التأسيس ، والدخيل ، والرَّدف ، والروي ، والوصل ، والخروج فإذا وقع حرف من هذه الحروف في قافية بيت من القصيدة لزم قوافي سائر أبياتها[2]

1. الروي : وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار الأبيات ، وربما نسبت إليه القصيدة فإذا كان الروي لاما سميت القصيدة ب " لامية " أو راء سميت القصيدة " رائية " [3] ، وهو الحرف الصحيح آخر البيت وهو إما ساكن أو متحرك ، فالروي الساكن يصلح أن يمثله أغلب الحروف الهجائية وهناك قلة من الحروف لا تصلح أن تكون رويا وهي : حروف المد الثلاثة ، الهاء ، تنوين الترنم وسبب منع هذه الحروف من أن تكون رويا هي أنها تمثل حركة الحرف الصحيح الآخر . [4]

وقد تكون الحروف السابقة رويا إضافة إلى تاء التأنيث وكاف الخطاب إذا لم يلتزم الشاعر ماقبلها ، وإذا التزم ماقبلها كانت وصلا وكان ماقبلها رويا. [5]

وقد اختلف في تسمية الروي فقيل إنه مأخوذ من الرَّواء وهو الحبل فالروي يصل أبيات القصيدة ويمنعها من الاختلاط كالحبل الذي تُشدُّ به الأمتعة فوق الناقة ،وقيل مأخوذ من الروية وهي التفكير أي أن الشاعر فكر فيه ، وقيل إنّه مأخوذ من الارتواء لأنه تمام البيت[6]

2. الوصل : هو الحرف الذي يلي الروي المتحرك وينشأ من إشباع حركة هذا الحرف أو هاء تلي حرف الروي (إما ساكنة أو مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة) . وإذا وجد في بيت

---

[1] عبد الحميد دقياني ، مرجع سبق ذكره ، ص 152

[2] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص 349

[3] محمود علي السمان ، مرجع سبق ذكره ، ص 218

[4] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 110

[5] عبد العزيز عتيق ، المرجع نفسه ، ص 116

[6] إميل بديع يعقوب ، المرجع السابق ، ص 352

فلابد من وجوده في السائر الأبيات . كالألف المفتوح ما قبلها نحو " أصابا " والواو المضموم ماقبلها نحو " أيتها الخيامو " والياء المكسور ماقبلها نحو " المتنزّلي "[1] .

وقد سمي الوصل بهذا الاسم لانه وصل حركة الروي أي أشبعها ، أو أنه موصول به [2]

3. الخروج : هو حرف مد (ألف أو واو أو ياء) ينشأ من إشباع حركة هاء الوصل [3] ، والخروج بفتح الخاء يراد به حركة هاء الوصل فمثلا كلمة " شبابهُ " إذا وقعت في نهاية البيت مرفوعة فان الهاء تكون مضمومة تبعا لضم الباء ويتولد عنها واو فالباء في هذه الحالة روي والهاء وصل والواو خروج هذا إذا لم يكن قبل الهاء حرف مد وإلا فان الهاء تكون رويا والإشباع بعدها وصلا نحو " هاديها "و أخوها " ...[4] .

وقد سمي الخروج بهذا الاسم لأنه يخرج به من البيت أو لبروزه وتجاوزه الوصل[5]

4. الردف : هو حرف مد أو لين(تسمى الواو والياء غير المسبوقتين بحركة مجانسة لهما بحرف لين) يقع قبل الروي دون فاصل بينهما سواء كان الروي مطلقا أو مقيدا وقد سمى بذلك لوقوعه خلف الروي كالردف خلف راكب الدابة [6] ، وحروف المد الثلاثة من حيث الردف قسمان هما:

- الألف إذا وردت ردفا فلابد أن يلتزم بها الشاعر ولا يناوب بينها وبين الواو أو الياء في القصيدة الواحدة
- الواو والياء يمكن للشاعر أن يناوب بينها في القصيدة الواحدة . [7]

5. التأسيس : هو ألف بينها وبين الروي حرف واحد متحرك [8]، كما في كلمات: (حاجب / صاحب / طالب / راكب / صائب) فالروي هنا الباء قبلها حرف صحيح

---

[1] ينظر : محمود علي السمان ، مرجع سبق ذكره ، ص 220/219

[2] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص 352

[3] المرجع نفسه

[4] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 123/122

[5] إميل بديع يعقوب ، المرجع السابق ،ص 357

[6] المرجع نفسه ، ص 351

[7] ينظر : عبد العزيز عتيق ، المرجع السابق ، ص 125

[8] محمود علي السمان ، المرجع السابق ، ص 223

متحرك وقبل هذا الحرف الصحيح حرف مد هو الف التأسيس ومعنى هذا أن الردف لا يجتمع مع التأسيس لأن اختلاف موضع المد قبل الروي هو من يحدد الحرف ، فان كان المد قبل الروي مباشرة فهو ردف وإن كان بينه وبين الروي حرف صحيح فهو تأسيس.[1]

وقد سميت الألف بهذا الاسم لتقدمها على جميع حروف القافية فأشبهت أسّ البناء .[2]

6. الدخيل : هو الحرف المتحرك الفاصل بين الروي وألف التأسيس وهذا الحرف وإن كان من لوازم القافية فليس من الواجب التزامه بعينه في القصيدة وذلك بخلاف حروف القافية الأخرى ، وقد سمي بذلك لوقوعه بين حرفين خاضعين لمجموعة من الشروط في حين لا يخضع هو لشروط مثلهما فهو كالدخيل في القوم. [3]

ثالثا : أنواعها

1. أنواع القوافي بالاعتماد على التقييد والإطلاق : القافية حسب مجرى الروي (أي سكون الروي أو تحركه) قسمان هما :

أ. **القافية المقيدة** : وهي ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا [4] ، وسميت بذلك لتقييد الروي لأنّه ممنوع من الحركة كامتناع المقيد من التصرف [5]

ب. القافية المطلقة : وهي ماكان رويها حرفا صامتا متحركا[6] ، وسميت بذلك لأنَّ حركة الروي تسمى الإطلاق فبهذه الحركة أطلق الروي كما تسمى المجرى [7]

إنَّ تقييد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الروي أو حركته فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكن الروي سواء كانت مردفة كما في الكلمات الآتية (زمانْ ، حنانْ ، عيونْ ، قرونْ ...) أو خالية من الردف كما في الكلمات الآتية : (حسنْ ، وطنْ ، محنْ ...) والقافية المطلقة

---

[1] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، 129

[2] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص 349

[3] المرجع نفسه ،ص 350

[4] صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ط1 ، دار الملكية ، الجزائر 1997 ،ص 119

[5] ابن السّراج الشنتريني ، المعيار في أوزان الأشعار ، ط3 ، دار الملاح ، دمشق –سوريا ، 1979 ، ص119

[6] صلاح يوسف عبد القادر ، المرجع السابق ، 138

[7] ابن سراج الشنتريني ، المرجع السابق ، ص 121

هي ماكانت متحركة الروي أي بعد رويها وصل بالإشباع كما في (الأملِ والعملُ والبطلِ بالكسر والضم وفي الأملا والعملا والبطلا بالفتح) وتعد القافية الموصولة بهاء الوصل سواء كانت هذه الهاء ساكنة أي بلا خروج أم كانت كانت متحركة أي ذات خروج مطلقة [1]

2. أنواع القوافي باعتبار كثافتها الصوتية :

إنّ للقافية خمس صور انطلاقا من كثافتها الصوتية أي انطلاقا من عدد الحروف التي تفصل بين ساكنيها وهي :[2]

– **المترادف** : وهي القافية التي اجتمع في آخرها ساكنان ، وقد سميت بذلك لترادف الساكنين فيها أي لاتصالهما وتتابعهما ، ويكون الساكن الأخير غالبا متصلا بألف قبلها فتحة أو بواو قبلها ضمة أو بياء قبلها كسرة وقد لايتصل بذلك أي بغير أحرف اللين ويسمى عندئذ المـُصْمِت كقول أحد الشعراء من الرجز :

أرخـــينَ أذيـــال الحـــقيِّ واربعـْـــنْ مشـــي حبيَّاتٍ كأنْ لم تفـــزَعْنْ

– **المتواتر** : هي التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد ، وأخذت تسميته من الوتر وهو الفرد أو من تواتر الحركة والسكون أي تتابعهما أو من تواتر الإبل على الماء إذا جاء قطيع منها ثم آخر بينهما مهلة .ومثالها قول المتنبي من الطويل :

يهون علينا أن تصاب جسومنا وتسلم أعراضٌ لنا وعقُولُ

– **المتدارك** : هي التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان ، وسميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتجرك الأول . ومثالها قول زهير بن أبي سلمى من الطويل :

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويُذْمَمِ

– **المتراكب** : وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات ، وسميت بذلك لتوالي حركاتها فكأنما ركب بعضها بعضا . ومثالها قول أحد الشعراء من البسيط :

وما نزلت من المكروه منزلة إلا وثقت بأن ألـــقى لها فَـــرَجَـــا

[1] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 131 /132

[2] إميل بديع يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص348/349

– **المــُتكاوِس** : وهي التي يفصل بين ساكنيها أربع متحركات ، وسميت بذلك لكثرة الحركات وتراكمها وهي مأخوذة من قولهم تكاوس الإبل أي اجتماعها وازدحامها وهذا النوع من القوافي نادر في الشعر. ومثالها قول المرقَّش من السريع :

النَّشر مسك ، والوجوه دنا نير وأطراف الأكف عَنَمْ

رابعا : حركاتها :

للقافية ست حركات وهي مرتبطة غالبا بحروفها وهذه الحركات هي : [1]

1. **المجرى** : وهو حركة الروي المطلق كفتحة الميم في " صامَا " وكسرة اللام في " على الجبلِ "
2. **النفاذ** : هو حركة هاء الوصل كفتحة الهاء وضمتها وكسرتها في كلمة : شعارهَا، شعارهُ ، شعارهِ
3. **الحذو** : هو حركة الحرف الذي قبل الردف كفتحة القاف في كلمة " القاضي" وضمة السين في كلمة " رسول" وكسرة الميم من " جميل"
4. **الإشباع** : هو حركة الدخيل ككسرة القاف من كلمة " يعاقبه"
5. **الدس** : هو حركة ماقبل التأسيس كفتحة العين من كلمة " معابد"
6. **التوجيه** : هو حركة ماقبل الروي المقيد كفتحة الراء من كلمة " العرب" بتسكين الباء

خامسا : عيوبها

للقافية عيوب كثيرة ، والمشهور منها خمسة وهي : الإقواء ، والإكفاء ، والإيطاء ، والسناد ، والتضمين [2]

1. **الإقواء** : هو اختلاف حركة الروي بالضم والكسر ، وسمى بذلك لخلوه من الحركة التي بنى عليها وقيل هو من أقوى الفاتل حبله إذا خالف بين قواه فجعل إحداهن مبرمة والأخرى سحيلة أو إحداهن قوية والأخرى ضعيفة. [3] ومن الإقواء قول النابغة الذبياني :

---

[1] عبد العزيز عتيق، مرجع سبق ذكره ، ص 132

[2] ابن السَّراج الشَّنتَريني ، الكافي في علم القوافي ، دط ، دار الطلائع ، القاهرة – مصر ، دت ، ص 47

[3] المرجع نفسه

أمن آل مية رائح أو مغتدي عجلان ذا زاد وغير مزودِ

ثم يواصل فيقول

زعم البوارح أن رحلتنا غدًا وبذاك حدثنا الغراب الأسودُ

لا مرحبا بغد ولا أهـلا به إن كان تفريق الأحبة في غدِ[1]

2. الإكفاء : وقيل إنّه الإقواء بعينه وهذا عند أبي عمرو بن العلا والخليل ويونس بن حبيب ، ورأى بعضهم – أي بعض علماء العروض – على أنه اختلاف حرف الروي إذا تقارب المخارج .واشتقاقه من أكفأت الإناء لأنه قلب الروي وإبداله بغيره كقول جواش بن هزيم:

قبحت من سالفة ومن صدغ كأنها كشية ضب في صقع[2]

3. الإيطاء : هو إعادة ذات اللفظ بذات المعنى قبل سبعة أبيات . [3] و لاتفاق اللفظ واختلافه في المعنى أراء : إن كان أحدهما اسما والآخر فعلا لم يكن إيطاء نحو ذهبٌ وذهبَ وإن كانا اسمين أو فعلين فهو عند الخليل إيطاء وبعض يجيزه ولا يراه إيطاء. واشتقاقه من أوطأ الشي ء أي صرفه على إرادته وكرره[4] . ومن الإيطاء قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه :

هــذا جناي وخيار فيــه

إذ كل جـان يده إلى فيه [5]

4. السناد : وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات .[6] وهو أنواع منها :

– **سناد التأسيس** : هو أن يسند الشاعر بيتا ويترك آخر ونجد مثالا لذلك في قول شاعر معاصر يتهكم بأخت له كثيرة الكلام يقول :

---

[1] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص134

[2] ابن السَّراج الشَّنتَريني ، مرجع سبق ذكره ، ص 49

[3] سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، دط ، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص 89

[4] ابن السَّراج الشَّنتَريني ، المرجع السابق ، ص 51/50

[5] المرجع نفسه ، ص 52

[6] سيد البحراوي ، المرجع السابق ، ص 89

شهيرة يا أختـــنا الغاليـــــة عرفناك ثرثارة لاهيـــة

لسان طويل يداني السحاب وأمطاره الكلم الحامية

وهمسك نسمعه في الطريــق كنفّاثة فوقنا غاديـــة

ثم يواصل إلى أن يصل للبيت السادس فيقول

فيا ويح زوجك من فقة يذوق بها العبشة المضنيـــة

فالروي هنا الياء وقبلها مد التأسيس في البيات الخمسة الأولى ولكن البيت السادس خلا من ألف التأسيس فقافيته غير مؤسسة وهذا عيب يسمى سناد التأسيس . [1]

- **سناد الردف** :هو إرداف قافية وإهمال أخرى [2]. أي أن يأتي بيت يحتوي على الردف في قافيته والبيت آخر بعده لا يحتوى عليه . ومثال على سناد الردف قول أحدهم :

إذا كنت في حاجة مرسلا فأرسل طبيبا ولا توصه

وإن بات أمر عليك التوى فشاور لبيبا ولا تعصه [3]

- **سناد الحذو** : اختلاف الحذو بفتح مع كسر أو ضم
- **سناد الإشباع** : اختلاف الاشباع
- **سناد التوجيه** : اختلاف التوجيه [4]

5.التضمين : هو تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه [5]، أو هو ألا يتم معنى البيت إلا بما بعده سواء تم اللفظ أو لم يتم ،[6] كأن يرد المبتدأ أو الفعل أو أحد النواسخ في البيت الأول ثم يأتي الخبر أو الفاعل أو المفعول به في البيت الثاني وما شابه ذلك . ومنه قول النابغة :

---

[1] عبد العزيز عتيق ، مرجع سبق ذكره ، ص134

[2] سيد البحراوي ، مرجع سبق ذكره ، ص 89

[3] عبد العزيز عتيق ، المرجع السابق ، ص 135

[4] سيد البحراوي ، المرجع السابق ، 89

[5] المرجع نفسه ، ص89

[6] ابن السَّراج الشَّنتَريني ، مرجع سبق ذكره ،ص 54

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ ،إنّي

شهدتُ لهم مواطن صادقات شهدنا لهم بحسن الظَّن منّي [1]

سادسا : رصد القافية في قصيدة ثورة الشرفاء لمفدي زكريا

نأخذ الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة ونرصد من خلالها القافية التي اعتمدها الشاعر مفدي زكريا في قصيدته ثورة الشرفاء محددين نوعها وحروفها وحركاتها – وعيوبها إن وجدت – كما هو موضح في الجدول الآتي .

جدول(09) : يوضّح قافية القصيدة ونوعها وحروفها وحركاتها وعيوبها

رقم البيت	القافية	ترميزها	نوعها باعتبار التقييد والإطلاق	نوعها باعتبار كثافتها الصوتية	حروفها	حركاتها	عيوبها
1	صِفْرَا	0/0/	مطلقة	متواترة	لها حرفان الراء تمثل روي وألف الإشباع الناتجة عن إشباع فتحة الروي تمثل وصلا	لها حركة واحدة مجرى مفتوح	لايوجد
2	عُذْرَا	0/0/	مطلقة	متواترة	لها حرفان الراء تمثل روي وألف الإشباع الناتجة عن إشباع فتحة الروي تمثل وصلا	لها حركة واحدة مجرى مفتوح	لايوجد

[1] عبد العزيز عتيق، مرجع سبق ذكره، ص 133

3	سُكْرَى	/0/0	مطلقة	متواترة	لها حرفان الراء تمثل روي وألف الإشباع الناتجة عن إشباع فتحة الروي تمثل وصلا	لها حركة واحدة مجرى مفتوح	لايوجد
4	نَصْرَا	/0/0	مطلقة	متواترة	لها حرفان الراء تمثل روي وألف الإشباع الناتجة عن إشباع فتحة الروي تمثل وصلا	لها حركة واحدة مجرى مفتوح	لايوجد

انطلاقا من الجدول السابق نرصد بعض الملحوظات عن القافية التي اعتمدها مفدي زكريا في قصيدته ثورة الشرفاء:

- اعتمد مفدي زكريا قافية مطلقة متواترة وهذا النوع من القافية يساعد الشاعر على إخراج كل ما يحبسه في داخل جوفه من غضب وتحدي وحزن وأسى وغيرها من العواطف.
- قافية تحتوي على حرفين فقط من حروف القافية الستة وهما الروي والوصل
- لها حركة واحدة وهي حركة الروي المتمثلة في المجرى المفتوح
- خالية من عيوب القافية والسبب هنا يرجع لعدم الإكثار من استعمال حروف القافية لأنَّ العيوب متعلقة بحروف القافية وحركات هذه الحروف
- اعتماد هذه القافية في كل القصيدة لأنَّ طبيعة القصيدة تفرض هذا فهي قصيدة عمودية لابد أن تكون على روي وقافية واحدة .

وكخلاصة لهذا الفصل نقول إنّ الوزن والقافية يمثلان عنصرا هاما من العناصر المكونة للإيقاع الخارجي الذي يمثل بدوره عنصر من عناصر الفن الشعري ومقوما أصيلا من مقوماته فلا شعر من دون وزن وقافية كما أنّ إجادة الشاعر وبراعته تظهر في حسن اختياره للوزن والقافية المناسبين لأحاسيسه ومشاعره وقوة تعابيره وعمق معانيه المراد إيصالها ونوع ألفاظه ... وهذا ما تفطن إليه شاعرنا فاختار الطويل وزنا لقصيدته والقافية المطلقة المتواترة قافية لها وهو بهذا الاختيار حقق تناغم بين الإيقاع الداخلي والخارجي .

الخـاتمــة

لقد كان هذا البحث إسهاما متواضعا منَّا – في مجال العلم والمعرفة – وقفنا فيه على أهم الظواهر الإيقاعية في قصيدة ثورة الشرفاء للشاعر مفدي زكريا على المستوى الداخلي والخارجي ، وقد توصَّلنا من خلاله إلى جملة من النتائج نرصد أهمُّها في النقاط الآتية :

– صعوبة حصر مفهوم الإيقاع نظرا لاتساع مجالاته واختلاف وجهات النظر حوله

– حصرَ العروضيون قديما الإيقاع في الوزن والقافية ، بينما أضاف له العروضيون حديثا عدة ظواهر صوتية أخرى كتكرار الأصوات ونوعها وطريقة إخراجها والمحسنات البديعية ...

– هناك فرق بين الوزن والإيقاع فالوزن هو مجموع التفعيلات المكونة للبحر الشعري والمتكونة من الأسباب والأوتاد والفواصل أما الإيقاع فهو الظاهرة صوتية التي تتكرر في القصيدة بسبب حضور مجموعة من العناصر الصوتية وبهذا يعد الوزن عنصر من العناصر المكونة للإيقاع .

– الإيقاع نوعان داخلي (التكرار ، نوع الأصوات ، المحسنات البديعية ذات الأجراس الموسيقية ..) وخارجي (الوزن والقافية) وقد كان لهما حضور بارز في القصيدة حضور ساهم في إعطاء القصيدة جرسا موسيقيا قويا ومؤثّرا على نفس سامعها

– اعتمد الشاعر بحر الطويل وزنا لقصيدته والقافية المطلقة المتواترة قافية لها ، وقد ساهما في إشاعة الإيقاع الخارجي لهذ القصيدة ، وناسبا عواطف الشاعر وأحاسيسه وما يختلجه في نفسه فكلاهما يستعمل في مقام الحماس ، وفتح المجال للإفصاح عن المشاعر والأحاسيس.

– مزج الشاعر بين الأصوات المهموسة والمجهورة في إشاعة الإيقاع الداخلي ولكن استخدامه للأصوات المجهورة كان أكثر من المهموسة وهذا راجع لطبيعة القصيدة فهي قصيدة ثورية تحتاج كثرة الأصوات القوية المؤثرة ذات المخارج الشديدة ليوضِّح بها الشاعر قوة الثورة التحريرية التي تتميَّز بالصمود ، والمقاومة ، والرفض ، وغيرها من القيم الثورية .

- أولى الشاعر في هذه القصيدة عناية للمحسنات البديعية (الجناس ، التصريع ، الطباق) وقد ساعدت هذه الأخيرة إلى جانب التكرار و الأصوات المجهورة في إحداث موازنة وموافقة بين الإيقاعين – الداخلي والخارجي – في القصيدة ، فالقارئ لهذه القصيدة يشعر بمناسبة الإيقاع الداخلي فيها للإيقاع الخارجي والعكس صحيح .

في الأخير نقول كما قال أبو البقاء الرندي : " لكل شيء إذا ما تم نقصان " فهذا العمل ما هو إلا جهد بشر يعتريه العيب والنقصان مهما حاول صاحبه بلوغ الكمال .

الملاحق

القصيدة

1./ مَدَدْنَا خُيُوطَ الفَجْرِ ..قُم نَصْنَع الفَجْرَا *** وصُغْنَا كِتَابَ البَعْثِ قُم نَنْشُرِ الصِّفرَا

2./ ودُسْنَــا غُــرُورَ الدَّهْــــرِ في كِبْرِيَائِه *** فَصَعّر خدًّا وانحَنَى ، يَطْلُب العُذْرَا

3./ وَخُضْنَا تَصَارِيفَ الزَّمَانِ ، نَرُوضُهَا *** ونَصْدَعُ بالإعْجَازِ أحْدَاثَها السُّكْرَى

4./ وَسُقْنَا سَفِينَ الوَعْدِ حُمْرًا شِرَاعُهَا *** يُوجِّهُهَا للنَّصْرِ ، مَنْ وَعَدَ النَّصْرَا

5./ وَرُعْنَا اللَيَالِي الحُبْلَيَاتِ، فَأَجْهَضَتْ *** وَلَمْ نَكُ نُخْشَى، مِنْ عَجَائِبِهَا، شَرَّا

6./ وَرِثْنَا عَصَا مُوسَى، فَجَدَّدَ صُنْعَهَا *** حِجَانَا، فَرَاحَتْ تَلْقُفُ النَّارَ لَا السِّحْرَا

7./ وكلَّمَ مُوسَى اللهُ في الطُّورِ خِفْيَةً *** وَفي الأَطْلَسِ الجبَّارِ كَلَّمَنَا جَهْرَا

8./ وأَنْطَقَ عِيسَى الإنْسَ ، بَعْدَ وَفَاتِهِمْ *** فَأَلْهَمَنَا –فِي الحَربِ– أَنْ نُنْطِقَ الصَّخْرَا

9./ وَحَدَّثَنا عَنْ يَومِ بَدْرٍ محمـــــد *** فَقُمْنَا نُضَاهِي فِي جَزَائِرِنَا بَدْرَا

10./ تَبَارَكْتَ شَهْرًا بِالخَوَارِقِ طَافِحًا *** وَسُبْحَانَ مَنْ بِالشَّعْبِ فِي لَيْلِه أَسْرَى

11./ فَكَمْ كُنْتُ يَا رَحْمَنُ فِي الشَّكِّ غَارِقًا *** فَآمَنْتُ بِالرَّحْمَنِ فِي الثَّوْرَةِ الكُبْرَى

12./ وَلبَّاكَ شَعْبٌ كَادَ يَفقِدُ ظنَّهُ *** بِوَعْدِكَ لَولَا أَنَّهُ يَحفَظُ الذِّكْرَا

13./ وَيقرَأُ في التَّنزِيلِ عِنْدَ صَلاتِهِ *** بِأَنّكَ بَعْدَ العُسْرِ ، تَغْمِرُهُ يُسْرَا

14./ وَأَشْرَبتَهُ حُبَّ الشَّهَادَةِ ، فَارْتَمَى *** عَلَى غَمَرَاتِ الموْتِ تُلْهِبُهُ الذِّكْرَى

15./ وَفِي سَاحَةِ التَّحْرِيرِ سُوقٌ قِوَامُهَا *** ضَمَائِرُ قَوْمٍ لَاتُبَاعُ ولَاتُشْرَى

16./ تُوزّع فيهَا لِلشَّهِيدِ شَهَادةٌ *** بِهَا بَصَمَاتُ الرّبُّ تُطْفَحُ بِالْبُشْرَىْ

17./ فَأَلَهبْتَ مِنْ بُركَانِ نَـــارِكَ نَـــارَهُ *** وَأَلْقَيْتَ – مِن عَلياكَ – في رَوعَةٍ أَمْرًا

18./ عَبَرْنَا عَلَى السَّبْعِ الشِّدَادِ نَشُقُّهَا *** وَلَمْ تُثْنِنَا الْأَرْزَاءُ أَنْ نَعْبُرَ الْعَشْرَا

19./ وَنَفْرِضُ فِي الدُّنْيَا احْتِرَامَ وُجُودِنَا *** وَنَنْشُرُ فِي أَحْلَافِهَا الرُّعْبَ وَالذُّعْرَا

20./ وَتَشْرُقُ في الدّنْيَا ، رسَالَاتُ بَعْثنَا *** فَتَبْيَضُّ بالْإِشْعاَع إفْريقيَا السّمْرَا

21./ وَنَعْصِفُ بالْأَصْنَام ، نَذْرُو حُطَامَهَا *** هَشِيْمًا وَنَدْعُو لِلْهُدَى الْأَنْفُسَ الْحَيْرَى

22./ وَتَرْصُدُ في دُنْيَا الْمَطَامع أَسْهُمٌ *** تُكَسَّرُ في الرّمْل الْذي يُجْبرُ الْكَسْرَا

23./ وَتَعْقدُ باسْم السّلْم للْحَرْب نَدْوَةٌ *** يصَرِّفهَا السّمْسَارُ بالْعُمْلَة الصّفْرَا

24./ شُعُوبٌ لإقْرَار السّلَام طَليقَةٌ *** فَلَا الْكُتْلَةُ الْيُمْنَى .. وَلَا الْكُتْلَةُ الْيُسْرَى..

25./ فِرَنْسَا ،أَضَاعَتْ رُشْدَهَا ، يَوْمَ أَسْلَمَتْ *** قِيَادَتَهَا دِيغُولَ يَحْكُمُهَا قَهْرَا

26./ فَلَا خَيْرَ يُرْجَى منْ سِيَاسَة حَاكمٍ *** يَرَى لَذّةَ الْكُرْسيّ منْ شعْبهِ أَحْرَى

27./ تُكَذّبُهُ في كُلّ قَوْلٍ ، فعالُهُ *** مَريضُ يَصُوغُ الْوَهْمَ أَفْكَارُهُ الْبَتْرَا

28./ أَلَا خَبّريني .. هَلْ مَنَارُك لَمْ يَزَلْ *** يَشعُّ عَلَى دَرْبي ، فَيَغْمُرُهُ بشْرَا

29./ مَشَاهدُ يَفْنَى الدَّهْرُ وَهْيَ خَوَالدُ *** تُذَكّرُنَا أَشْبَاحُهَا الْحُلْوَ وَالمُرّا

30./ وَسِرْتَا وَمَا سرْتَا سوَى مَشْرَع الظّبَى *** وَمَرْعَى الظّبآ، سَلْني فَإنّي بهَا أَدْرَى

31./ وَيَا سَاكِني وَهْرَان باللهِ خَبّروا .. *** أَلَمْ تَتْرُكُوا للنّاس دُونَكُمُ فَخْرَا ؟

32./ وَيَاسَاحَةَ الطّحْطَاحَةِ اصْطَبِغِي دَمًا *** وَكُونِي بِسَقْرِ الْمَجْدِ فِي حَرْبِنَا طَغْرَا

33./ بِلَادِي الّتِي مِنْ ذَوْبِ قَلْبِي ، نَظَمْتُهَا *** نَشيدًا ، فغنّى الْكَوْنُ ثَوْرَتَها الشَعْرَا

34./ بِلَادِي يَمينًا بالذي شَرَعَ الْفِدَا *** وَبالجَيْشِ في السّاحَاتِ يَسْتَرْخِصُ العُمْرَا

35./ فَلَاعِزَّ حَتَّى تَسْتَقِلَّ جَزَائِرٌ *** وَلَامَجْدَ حَتَّى نَصْنَعَ الْوِحْدَةَ الْكُبرَى[1]

نبذة عن الشاعر مفدي زكريا

مفدي زكريا (1977/1913) علم من أعلام الشعر الجزائري وشاعر الثورة الجزائرية وملهب همم أبطالها ولسانها المدوّي الثائر وصاحب نشيدها الوطني . تشبع بثقافة شعبه الأصلية لغة وأدبا وعلما ودينا بوادي ميزاب والزيتونة . ناضل في صفوف حزب الشعب ثم التحق بالثورة ودخل السجن عدة مرات بسبب نضاله ، وافته المنية بتونس 1977 وترك لنا هذا الشاعر الفذ عدة دواوين شعرية منها اللهب " المقدس " و" إلياذة الجزائر " ، كما ترك عدة أعمال نثرية منها : الأدب العربي في الجزائر عبر العصور ، تاريخ الصحافة العربية في الجزائر ... وغيرها من الأعمال الأدبية الأخرى

وقد كان مفدي زكريا صاحب شخصية امتازت بالتفتح والبساطة وعدم الانطواء والتعقيد ، سمح الطبع، لطيف المعشر ، دائم التبسُّم، سريع الانسجام بالآخرين[2]

[1] مفدي زكريا ، ديوان اللهب المقدس – بتصرف – ، دط ، موفم للنشر، الجزائر ، 2007 ، ص (من 255 /264)

[2] حراجي سعيدي وآخرون ، كتاب اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة ثانوي شعب علمية ، د ط ، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية ، الجزائر ، 2018/2017 ، ص 80

قائمة المصادر

والمراجع

المعاجم :

1. ابن منظور ، لسان العرب ، دط ، دار المعارف للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر، دت
2. ابن منظور، لسان العرب ج5 – ، ط1 ، دار صادر ، بيروت لبنان ، 2001
3. إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ،ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ،1991
4. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، دط ، مكتبة لبنان ، بيروت – لبنان ، 1974
5. معجم اللغة العربية – الوسيط– ، دط ، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع ، اسطنبول –تركيا ، دت

الرسائل الجامعية :

1. أحمد بزيو ، الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري – مفدي زكريا أنموذجا –، أوطروحة دكتوراه ، كلية اللغة والأدب العربي ،جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2017/2016
2. أمينة حوحو ، الإيقاع في ديوان نبضات الهوى لأحمد بيزو – دراسة في البنية والدلالة – ، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب ، كلية الآداب واللغة العربية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2016
3. جدنا علي خديجة و العبادي يمينة ، الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو ، مذكرة لنيل شهادة الماستر ، كلية الآداب واللغات ، جامعة أحمد دراية ، أدرار ، 2017/2016
4. مسعود وقاد ، البنية الإيقاعية في شعر فدوى الطوقان ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، 2015

5. ياسمينة لعور، البنية الإيقاعية في ديوان ابن الأبار "مذكرة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي "، جامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي،2015/2014

المجلَّات:

1. خليل اليسوعي ، الإيقاع في الشعر العربي ، مجلة المشرق ، العدد 20، أفريل 1900.
2. عبد الحميد دقياني ، القافية في شعر بلقاسم خمار ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة بسكرة – الجزائر ، ماي 2007.

الكتب :

1. ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ط1، دار القلم العربي، سورية ، 1998.
2. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، دط ، مكتبة الأجلو ، مصر ، 1965 .
3. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دط ، مكتبة نهضة ، مصر ، دت.
4. ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر– تحقيق حفني محمد شرف، دط ، مصر، 1963.
5. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دط ، مطبعة مصطفى باي الحلبي، 1939.
6. ابن السَّراج الشَّنتَريني ، الكافي في علم القوافي ، دط ، دار الطلائع ، القاهرة – مصر ، دت.
7. ابن السّراج الشنتَريني ، المعيار في أوزان الأشعار ، ط3 ، دار الملاح ، دمشق – سوريا ، 1979 .
8. ابن المعتز، البديع، ط1 ، دار الجيل، بيروت – لبنان ، 1990.

9. ابن جني، سر صناعة العرب، تحقيق حسن هنداوي ج1 – ، ط2 ، دار القلم، دمشق– سوريا ، 1993 .

10. ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده – ج1 تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،دط ، دارالرشاد الجديثة ، الدار البيضاء – المغرب،دت.

11. ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف – ، نشر من قبل وزرة التربية ، القاهرة – مصر ، 1956 .

12. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة– تحقيق أحمد حسن بسج– ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، 1997م.

13. أبو الفتح ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، –تحقيق حسن هنداوي ، ط2، دار القلم ، دمشق –سوريا ، 1993.

14. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج2، ط1 ، المكتبة العصرية ، بيروت – لبنان ، 2007 .

15. أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ط1، مكتبة المعارف ،الرباط – المغرب ، 1980 .

16. أبو هلال العسكري ، الصناعتين – تحقيق محمد أمين الحانجي – ، ط1 ، مطبعة محمود بك ، 1320 هـ.

17. أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، دط ، مكتبة الأدب ، القاهرة –مصر ، 1997.

18. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ، دط ، عالم الكتب، القاهرة– مصر ،1997 .

19. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ط2، عالم الكتب، القاهرة–مصر ، 1997.

20. إسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دط ، دار الفكر العربي ، القاهرة – مصر ، 1992 .

21. الجاحظ، البيان والتبيين، ج1تحقيق عبد السلام هارون ط1 ، دار الفكر بيروت 2000 .

22. حراجي سعيدي وآخرون ، كتاب اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة ثانوي شعب علمية ، د ط ، الديوان الوطني للمطوعات المدرسية ، 2018/2017.

23. حساني أحمد، مباحث في اللسانيات، ط1 ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت .

24. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دط ، إفريقيا الشرق ، المغرب ،دت .

25. خليل اليسوعي ، الإيقاع في الشعر العربي ، مجلة المشرق ، العدد 20، أفريل 1900.

26. الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ط2 ، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر ، 1994.

27. رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالة – ، ط1 ، دار الوفاء ، القاهرة – مصر ، 2022 .

28. الزوزني، شرح المعلقات السبع، دط ، دار التقوى ، مصر ، 2017 .

29. زين كامل الخويسكي و محمد مصطفى أبو الشوارب ، العروض العربي صياغة جديدة ، ط1، ج1 ، دار الوفاء للنشر والتوزيع ،الإسكندرية ، 2022 .

30. سيبويه، الكتاب، ج4تحقيق عبد السلام هارون،ط1 ، دار الجيل، بيروت – لبنان ، 1982.

31. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، دط ، المكتبة العصرية، بيروت –لبنان ، دت .

32. سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، دط ، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 .

33. شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية– ، ط3 ، دار الكتب المصرية ، القاهرة –مصر ، 1998.

34. صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ط1 ، دار الملكية ، الجزائر، 1997 .

35. الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنيوية دراسة تحليلية استمولوجية، دط ، دار القصبة للنشر، الجزائر، دت.

36. عبد الحكيم عبدون ، الموسيقى الشافية للبحور الصافية ، ط1 ، دار العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة –مصر ، 2001

37. عبد الرحمان آلوجي ، الإيقاع في الشعر العربي ، ط1 ، دار الحصاد ، دمشق – سوريا ، 1989 .

38. عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ط1 ، دار الفجر للنشر ، القاهرة ، 2003.

39. عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ،ط1 ، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 2006.

40. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، دط ، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان ، دت.

41. عبد الفتاح صالح ، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث ، دط ، مكتبة المنار ، الأردن ،1985.

42. عبد القادر شاهين ، في التطور اللغوي ، ط1 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت – لبنان ، 1985

43. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط2 ، دار المعرفة، بيروت – لبنان، دت.

44. عبد الناصر هلال ، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة ، ط1، مؤسسة الانتشار العربي للنشر ، بيروت – لبنان ، 2012 .

45. علي يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، دط ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة – مصر ، دت .

46. غازي مختار طليمات ، عروض الشعر العربي من المعلقات إلى شعر التفعيلة ، ط1 ، دار طلاس للنشر ، دمشق – سوريا ، 1944.

47. الفضيل بن عمرة ، الكامل في العروض – جميع المستويات – ، دط ، دار هومه ، الجزائر ، 2008.

48. فوزي عيسى ،النص الشعري وآليات القراءة ، دط ، منشأة المعرف ، مصر ، 1997

49. قدامة بن جعفر، نقد الشعر– تحقيق كمال مصطفى – ، ط3 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة –مصر ،1978 .

50. القزويني، الإيضاح في علوم البلاغةج2 ، دط ، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان ، 1971.

51. كمال أبو ديب ، في البينية الإيقاعية للشعر العربي ، ط2 ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، 1981.

52. لويس معلوف ، المنجد في اللغة والأعلام ، دط ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1976.

53. المبرد، المقتضب، ج1 تحقيق حسين محمد، ط1 ، دار الكتب العلمية، 1999.

54. محمد أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر –تحقيق عباس عبد الستار – ، ط2 ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، 2005.

55. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث – ج 3 – ،ط2 ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء – المغرب ، 1996.

56. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين النية الإيقاعية، دط، دمشق –سوريا . 2001

57. محمد علي شوابكة و أنور أبو سليم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، دط ، دار البشير ، عمان ، 1994.

58. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دط، دار العودة ، بيروت – لبنان ، . 1973

59. محمد مندور ، في الميزان الجديد ، دط، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، دت.

60. محمود علي السَّمان ، العروض القديم – أوزان الشعر العربي وقوافيه – ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، 1986.

61. مرغني بن يوسف الحنبلي ، القول البديع في علم البديع – تحقيق محمد بن علي الصامل – ، ط1 ، كنوز إشبيليا ، الرياض – السعودية ، 2004.

62. مصطفى أمين وعلي الجارم، البلاغة الواضحة، دط ، دار المعارف، القاهرة – مصر– ، 1999.

63. مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، دط ، مطبعة النعمان، بغداد ، 1970.

64. مصطفى حركات ، أوزان الشعر ، ط1 ، الدار الثقافية للنشر والتوزيع ،_القاهرة – مصر ، 1998 .

65. مفدي زكريا ، ديوان اللهب المقدس – بتصرف – ، دط ، موفم للنشر، الجزائر ، 2007 .

66. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دط، دار العلم للملايين، بيروت، 2007 .

67. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ط2 ، مكتبة النهضة ، بغداد العراق ،1965.

68. ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض والقافية ، دط ، دار الهداية للنشر والتوزيع ، قسنطينة –الجزائر ، 2002 .

69. نور الدين صمود ، تبسيط العروض ، ط1 ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1986.

70. هاشم مناع، الشافي في العروض والقوافي، ط3 ، دار الفكر العربي، بيروت– لبنان ، 1995.

قائمة الفهارس

فهرس المحتويات

إهــداء .....

شكر وعرفان..... أ

مقـدمــة..... أ

مدخـــــل

اولا: مفهوم البينية : **6**

ثانيا: مفهوم الإيقاع :..... **6**

ثالثا: البنية الإيقاعية عند الغرب والعرب **8**

رابعا: الفرق بين الإيقاع والوزن..... **13**

الفصل الأول:

البنية الإيقاعية الداخلية ومظاهرها في القصيدة

المبحث الأول : التكرار..... **16**

أولا: مفهومه : 16

ثانيا : أنواعه:..... 17

المبحث الثاني : الجناس..... **22**

أولا: مفهومه : 22

ثانيا: أنواعه :..... 22

ثالثا : رصد هذه الظاهرة في القصيدة..... 24

المبحث الثالث : التصريع..... **26**

أولا: مفهومه : 26

ثانيا : أنواعه : للتصريع نوعان:.....27

ثالثا : رصد هذه الظاهرة في القصيدة :.....27

المبحث الرابع : الصوت 29

أولا: مفهوم الصوت:.....29

ثانيا : تصنيف الأصوات :.....30

المبحث الخامس: الطباق.....34

أولا: مفهومه : 34

ثانيا : أنواعه :.....34

ثالثا : رصد هذه الظاهرة في القصيدة :.....35

الفصل الثاني:

البنية الإيقاعية الخارجية ومظاهرها في القصيدة

المبحث الأول : الوزن.....38

أولا : مفهومه : 38

ثانيا : الأوزان الشعرية وأنواعها 40

ثالثا : مكونات الوزن.....42

رابعا : التغيرات التي تطرأ على الوزن :.....43

خامسا : كيفية رصد الوزن في القصيدة :.....48

المبحث الثاني : القافية.....59

أولا: مفهومها :.....59

ثانيا : حروفها.....60

ثالثا : أنواعها 62

رابعا : حركاتها :.....64

خامسا : عيوبها.....64

سادسا : رصد القافية في قصيدة ثورة الشرفاء لمفدي زكريا.....67

الخاتمة.....71

الملاحق 74

قائمة المصادر والمراجع.....78

قائمة الفهارس.....87

فهرس المحتويات 88

فهرس الجداول.....91

فهرس الجداول

جدول(01): يوضِّح تكرار حروف المباني في القصيدة.....18
جدول(02): يوضِّح تكرار حروف المباني في القصيدة.....20
جدول (03) : يوضِّح تكرار الكلمة في القصيدة.....21
جدول (04) : يوضِّح الجناس في القصيدة.....24
جدول (05) : يوضِّح الأصوات المهموسة في القصيدة.....31
جدول (06) : جدول يوضِّح الأصوات المجهورة في القصيدة.....32
جدول (07) : جدول يوضِّح الطباق في القصيدة.....35
جدول (08) : يوضِّح تفعلتي الوزن وما طرأ عليهما من تغيير 57
جدول(09) : يوضّح قافية القصيدة ونوعها وحروفها وحركاتها وعيوبها 67

ملخص الدراسة :

يهدف هذا البحث إلى دراسة البنية الإيقاعية في قصيدة ثورة الشرفاء للشاعر الجزائري مفدي زكريا ، وقد تم فيه التركيز على دراسة أبرز المظاهر المكوّنة للإيقاع على مستواه الداخلي (التكرار ، نوع الأصوات ، الجناس ، الطباق ، التصريع) و الخارجي (الوزن والقافية).

الكلمات المفتاحية: البنية – الايقاع – الوزن

Abstract

This research aims to study the rhythmic structure in the poem Revolution Al-Shurafa by the Algerian poet Moufdi Zakaria, in which the focus has been on studying the most prominent aspects that make up the rhythm on the internal level (repetition, type of sounds, alliteration, counterpoint, inflection) and external (weight and rhyme).

Keywords: structure – rhythm – weight